POESÍA Y PÚBLICO EN LA GRECIA ANTIGUA, BRUNO GENTILI, SIRMIO · QUADERNS CREMA, BIBLIOTECA GENERAL, 1996

Uno de los rasgos principales que caracterizan a la lírica griega arcaica es su forma de transmisión: instalada en la oralidad, es una poesía elaborada para ser cantada ante un público y con acompañamiento musical. Con este hecho como punto de partida, Gentili realiza en *Poesía y público en la Grecia antigua* un completo recorrido por la historia de la literatura y la civilización griegas más antiguas, y analiza a su vez aquellos elementos semejantes o dispares que de ellas pueden encontrarse en la poesía moderna. El resultado es un libro capital e ineludible para el conocimiento del mundo griego. Dado que el propio autor ha revisado la traducción, ha completado algunos aspectos e incorporado un capítulo nuevo, además de poner al día la exhaustiva bibliografía que lo cierra, puede decirse de esta edición que resulta una sustantiva modificación y actualización de la ya clásica existente en Italia, y, por lo tanto, la más completa hasta la fecha de esta obra fundamental.

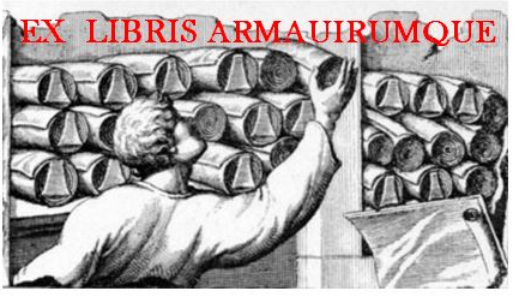
Bruno Gentili es catedrático de Literatura Griega en la Universidad de Urbino. Autor de ediciones críticas modélicas de Anacreonte (1958) y de los poetas elegíacos (1979 y 1985), es una reconocida autoridad en métrica (es ejemplar su *Metrica greca arcaica*, 1950) y en cultura clásica. De entre sus libros destacan *Lo spettacolo nel mondo antico* (1977), *Storia e biografia nel pensiero antico* (en colaboración con G. Cerri, 1983) y, también en colaboración con otros autores, *Storia della letteratura latina* (1983).

BRUNO GENTILI

POESÍA Y PÚBLICO EN LA GRECIA ANTIGUA

TRADUCCIÓN DE XAVIER RIU

INTRODUCCIÓN DE CARLES MIRALLES



QC

Paene insularum, Sirmio, insularumque ocelle

CATULLI XXXI, 1-2

Biblioteca general, 15

POESÍA Y PÚBLICO EN LA GRECIA ANTIGUA

Primera edición: febrero de 1996

Publicado por Quaderns Crema, S. A.
F. Valls i Taberner, 8, bajos - 08006 Barcelona
Tels.: 212 87 66 - 212 38 08
Fax: 418 23 17

Título original: *Poesia e pubblico nella Grecia antica*
© 1984 Gius. Laterza & Figli

© por la traducción: 1996 by Xavier Riu

Derechos exclusivos de edición en lengua española
y de esta traducción:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN 84-7769-070-7
DEPÓSITO LEGAL: B. 1.237-1996

JAUME VALLCORBA *Diseño de la colección*
VICTOR IGUAL S.L. *Composición fotomecánica*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento
—incluidos la reprografía y el tratamiento informático—
y la distribución de ejemplares de esta edición
mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

Introducción, por Carles Miralles 7

Prefacio 13
Abreviaturas 16

PRIMERA PARTE

I. Oralidad y cultura arcaica 19
II. Poesía y música 59
III. Modos y formas de la comunicación 71
IV. Poética de la mímesis 113
V. Sociología de los significados 135
VI. Mito y poesía 157
VII. Las vías de Eros en la poesía de los tíasos femeninos y los simposios 187

SEGUNDA PARTE

VIII. Reproche y elogio 241
IX. Poeta-patrono-público, o la norma del pulpo 257
X. Actividad intelectual y condición socio-económica 329

TERCERA PARTE

XI. Arquíloco y los niveles de la realidad 371
XII. Pragmática de la alegoría de la nave 405
XIII. La veneranda Safo 441

APÉNDICES

I. El arte de la filología 457
II. La traducción de los líricos. Algunas observaciones sobre el problema de traducir 479

Cuadro comparativo 491
Bibliografía de las obras citadas 495
Índice de nombres 569
Índice temático 593
Índice de pasajes citados 605

INTRODUCCIÓN

Desde la aparición en 1950 (1962[2]; trad. ingl. 1975) del libro de H. Fränkel *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, hace poco traducido al español (1993) y hoy ya superado en diversos frentes, no había aparecido, en el panorama internacional, ningún libro de conjunto sobre la lírica griega arcaica que diera, como éste de B. Gentili (1984; 1989[2]), una visión global, altamente competente y original, crítica y al día, de la vitalidad, riqueza y arte elaborado de esta poesía, así como una muestra magistral del bagaje metodológico interdisciplinar y de la sensibilidad de interpretación literaria que son necesarios para afrontar con garantías de éxito la aproximación a la comprensión de los textos poéticos arcaicos.

El de Fränkel era un libro sistemático, tipo manual. Éste de Gentili abraza la totalidad desde diversos ángulos: ofrece encuadres indispensables que abren nuevos horizontes al disfrute de la poesía que es su objeto. Aborda los diversos problemas básicos desde lo más esencial. Y, aunque no trate sistemáticamente de todos los poetas y de cada uno de sus fragmentos, ningún poeta ni ningún fragmento queda al margen del sentido que va esforzada, razonada y convincentemente construyendo; ilumina la entera cultura griega arcaica, de la que es alma la poesía, y es así como ofrece una visión global.

No es tan fácil encontrar un tan notable especialista al que los árboles no impidan ver el bosque. Gentili ha traza-

do caminos seguros por los que atravesarlo y él se ha constituido en guía certero que fija la atención de quienes lo siguen en el modo de desbrozar el terreno y sobre todo en lo que tiene de más característico y significativo, tanto en sus detalles como en el total.

Para esta traducción al español de su libro—realizada, por cierto, con suma atención por un helenista—Gentili ha revisado el original, al que ha añadido desarrollos puntuales y a veces muy extensos en diversos puntos, y un capítulo entero; y ha puesto al día la excelente bibliografía que cierra el volumen. Puede pues decirse que el lector tiene en sus manos la más completa hasta la fecha de las ediciones de esta obra fundamental.

El profesor Bruno Gentili ha enseñado en diversas universidades pero su prestigio se vincula especialmente a los largos años en que ha dirigido el Departamento de Urbino, al que, con la ayuda de un nutrido grupo de colaboradores, ha convertido en un verdadero foro internacional de intercambio de conocimientos y debate de las cuestiones más palpitantes entre los especialistas; instrumento útil de esta presencia internacional han sido los *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, que ha sabido dirigir convirtiéndolos en una de las revistas de nuestros días realmente punteras en su especialidad.

Persona de influencia en el mundo editorial italiano, su consejo se advierte en diversas colecciones de varias casas de edición, entre ellas Laterza. Dirige la prestigiosa «Filologia e critica» durante años estampada por las Edizioni dell'Ateneo y hoy por el Gruppo Editoriale Internazionale de Roma. El título de esta colección resume bien lo que de un modo u otro Gentili ha pretendido siempre: una sólida metodología filológica que no se encierra empero en sí misma convirtiendo en objeto lo que es sólo instrumen-

to, sino que lo utiliza para iluminar críticamente los textos, para construir sobre ellos un discurso crítico: una crítica histórica y competente en la medida en que se asienta sobre el conocimiento filológico de los textos.

Estudioso importante en otros campos—la tragedia y el teatro helenístico, la literatura romana arcaica, la historiografía antigua—, su conocimiento de la poesía arcaica se fundamenta sobre el dominio de las técnicas de edición —desde la clásica de Anacreonte (1958) hasta los dos volúmenes de la teubneriana (I, 1979; II, 1985) de los elegíacos, en colaboración con Carlo Prato—y sobre su reconocida autoridad como metricólogo, desde su *Metrica greca arcaica* de 1950.

La historia del espíritu—tal como fue entendida y aplicada por Snell, por ejemplo, en campo griego—la sociología, el estructuralismo, la antropología, el psicoanálisis, la teoría de la comunicación y la crítica orientada hacia la audiencia: todas estas metodologías o escuelas no sólo han ido dejando huella en Gentili sino que él ha logrado ir adaptando e innovando en ellas mientras buscaba una síntesis provechosa, construyendo así una manera crítica que se revela un instrumento idóneo en sus manos para acercarnos a los viejos textos. Por otro lado, Gentili ha leído con atención algunos de los grandes maestros contemporáneos de la poesía, en su lengua y en otras, y ha pensado en la dificultad que comporta no ya explicar, sino decir en lengua de hoy, para ser impresa y leída, lo que los poetas arcaicos griegos comunicaban oralmente en ámbitos como el simposio. La abismal diferencia en términos de comunicación hace de la traducción no una técnica al margen sino el resultado de la aplicación de la metodología filológica y de las más diversas técnicas de interpretación, siempre desde una perspectiva histórica, a los poemas y fragmentos de la

época arcaica. Acercar el texto sin quitarle su lejanía, tanto en la interpretación como en el traslado de lengua a lengua, de mentalidad a mentalidad, es un mérito no pequeño de este libro.

En el vaivén de la vida, en el fondo de la indefensión del hombre que tanto caracteriza lo que dicen los arcaicos, las olas un día abaten y otro exaltan. Conocerse uno a sí mismo no significa ser uno idéntico a sí mismo, como una piedra. La humanidad de Gentili no ignora los extremos, la pasión y el exceso, pero es rica y profunda, consecuencia de haber asumido la inteligencia, la exigencia y el rigor intelectual como objeto de la existencia. En una época de tantos libros como piedras, este hombre, desde su humanidad concreta, se enfrenta a la vieja tarea de sacar de los viejos textos lo que somos, lo que nos hace hombres. Lo mejor de sí mismo se refleja en su discurso crítico: su sensibilidad y su experiencia modelan lo que el especialista tiene que decir.

CARLES MIRALLES

POESÍA Y PÚBLICO EN LA GRECIA ANTIGUA

a Carlo Bo

Ni aun la cultura de una época, por alejada que se encuentre de nosotros atrás en el tiempo, puede estar cerrada en sí misma como algo listo y terminado, totalmente completo e irremediablemente pasado, como algo muerto... La unidad de una determinada cultura es una unidad *abierta*...

En el campo de la cultura la extralocalidad es el trampolín más poderoso para la comprensión. Una cultura ajena sólo a los ojos de *otra* cultura se revela del modo más completo y profundo (aunque no en toda su plenitud, puesto que vendrán aún otras culturas que verán y comprenderán aún más). Un sentido desvela sus propias profundidades si se encuentra con otro sentido ajeno y entra en contacto con él: entre ellos da comienzo una especie de *diálogo* que supera la clausura y la unilateralidad de esos sentidos, de esas culturas. Nosotros planteamos a una cultura ajena nuevas preguntas que ella no se planteaba; buscamos en ella respuesta a esas preguntas nuestras y la cultura ajena nos responde, desvelándonos aspectos nuevos de ella misma, nuevas profundidades de sentido. Sin preguntas *propias* no es posible entender creativamente nada ajeno (aunque, naturalmente, las preguntas deben ser serias, auténticas). Cuando se da este encuentro dialógico, las dos culturas no se funden ni se confunden, cada una conserva su propia unidad y su propia *abierta totalidad*, pero ambas se enriquecen recíprocamente.

M. Bakhtin, *Respuesta a una pregunta de la redacción del «Novyi mir»*.

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

Este libro no precisa un amplio preámbulo: el lector advertirá desde las primeras páginas la línea maestra de mi método de análisis. Si es cierto que las teorías pueden ser entendidas como tentativas de solución de problemas, podemos afirmar con toda confianza que también la teoría de la oralidad ofrece la clave para introducirnos en el vivo y concreto problema que atañe a la función social y cultural de la poesía griega desde Homero hasta el siglo V a.C. En esta clave de lectura se da un nuevo valor al papel determinante del destinatario y, en relación con él, se sacan a la luz los presupuestos teóricos y los diversos procedimientos formales, simbólicos y pragmáticos del quehacer poético; de ahí procede la atención constante al lugar que la memoria ocupa—en qué medida el individuo utilizaba las fórmulas y los estilemas de la tradición poética y cómo los modificaba—, a la relación del poeta con el patrono que había encargado la obra y con el público y, finalmente, a la posición del intelectual dentro de los condicionamientos sociales y económicos de su tiempo. Una operación crítica, pues, que, fundamentando su criterio de análisis en ciencias particulares como la filología, la lingüística, la antropología y la sociología, tiene como objeto primordial entender *de forma concreta* la mentalidad del hombre griego arcaico, sus estructuras lingüísticas, sus categorías mentales, los contenidos y las formas de su pensamiento y de su arte. Uno de los principios fundamentales de la hermenéu-

tica, para que un texto tenga un sentido, consiste en leerlo en los términos de nuestra experiencia personal: sólo partiendo de esta comprensión inicial es posible llegar a una interpretación correcta del significado que el autor atribuyó al texto, o bien del significado que el texto debía de tener en su contexto original. La garantía de validez de tal método se encuentra precisamente en el sentido de la historia—cosa distinta del historicismo—que debe poseer el crítico-científico.

El itinerario de mis investigaciones en las materias sometidas aquí a examen tuvo su inicio en el lejano 1969, en ocasión del V Congreso Internacional de la F.I.E.C., que marcó un giro decisivo en la dirección de mis estudios.[1] A lo largo de su recorrido ha encontrado coincidencias de intereses y puntos de vista con E. A. Havelock; pero, aunque en diferente medida, el lector reconocerá también las influencias de H. Fränkel, de B. Snell y de E. R. Dodds.

El volumen, que es resultado de una larga frecuentación con los textos de la lírica griega arcaica (y de la poesía griega en general), reelabora en algunas de sus partes, y amplía en una unidad orgánica, investigaciones específicas sobre el tema publicadas en revistas italianas y extranjeras.[2]

Estoy particularmente agradecido a los colegas y los colaboradores, italianos y extranjeros, del Istituto di Filologia Classica de la Universidad de Urbino, que, en debates públicos y privados, han contribuido a una elaboración más

[1] Véase *L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo*, «Quad. Urb.», 8, 1969, pp. 7-21 [trad. ingl. en *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical texts*, Ottawa 1981, pp. 109-20].

[2] Los dos Apéndices que cierran este volumen proponen de nuevo al lector, enmendados y puestos al día, los dos ensayos aparecidos en *La critica testuale greco-latina oggi. Metodi e problemi*, Roma 1981, pp. 9- 25 e «Il Verri», 38, 1972, pp. 22-39.

articulada de las temáticas con que me enfrento. Deseo finalmente dedicar un sincero agradecimiento al amigo y colega Carlo Gasparri, que ha cuidado la elección del material fotográfico, a Ettore Cingano y a Antonietta Gostoli, que me han asistido en la revisión del mecanuscrito, a Maria Colantonio, a Teresa Ferri y a Maria Grazia Fileni, que me han prestado una valiosa ayuda en la corrección de las pruebas de imprenta. M. Colantonio y M. G. Fileni han redactado los índices analíticos.

BRUNO GENTILI

Roma, noviembre 1983

ABREVIATURAS

Bernabé	*Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, Pars I, ed. A. Bernabé, Leipzig 1987
Calame	Alcman, Introduction, texte critique, traduction et commentaire par C. Calame, Roma 1984
Davies	*Poetarum melicorum Graecorum fragmenta* I, post D. L. Page edidit M. Davies, Oxonii 1991
Degani	*Hipponax, Testimonia et fragmenta* ed. H. Degani, Leipzig 1983
D(iels)-K(ranz)	H. Diels - W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* I-III, Zürich-Berlin 1964[11]
FGrHist	F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden 1954-1969
Gent(ili)	*Anacreonte*, Introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei a cura di B. Gentili, Roma 1958
Gent(ili)-Pr(ato)	*Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta* edd. B. Gentili et C. Prato, Pars I, Leipzig 1988[2]; Pars II, Leipzig 1985
K(assel)-A(ustin)	*Poetae comici Graeci* edd. R. Kassel et C. Austin II, III/2, IV, V, VII, Berolini et Novi Eboraci 1983-1991
Maehl(er)	*Pindari carmina cum fragmentis*. Pars II. *Fragmenta. Indices*. Edidit H. Maehler, Leipzig 1989
P(age)	*Poetae melici Graeci* ed. D. L. Page, Oxford 1962
SLG	*Supplementum lyricis Graecis* ed. D. L. Page, Oxford 1974
Snell-Maehler	*Pindari carmina cum fragmentis*. Pars I. *Epinicia*. Post B. Snell edidit h. Maehler, Leipzig 1987[8]
T(arditi)	*Archiloco*, Introduzione, testimonianze sulla vita e sull'arte, testo critico, traduzione a cura di G. Tarditi, Roma 1968
V(oigt)	*Sappho et Alcaeus, Fragmenta* ed. E. M. Voigt, Amsterdam 1971
West	*Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, I-II, ed. M. L. West, Oxonii 1989-1992[2]

PRIMERA PARTE

I

ORALIDAD Y CULTURA ARCAICA

La poesía griega fue un fenómeno profundamente distinto de la poesía moderna en sus contenidos, en sus formas y en sus modos de comunicación. Tuvo un carácter esencialmente pragmático en el sentido de una estrecha correlación con la realidad social y política y con el proceder concreto de los individuos en la colectividad. Expresó vicisitudes existenciales del propio poeta o de otros, pero no fue idiosincrática en el sentido moderno. El universo de las figuras de su lenguaje, o bien sus imágenes, sus metáforas, sus símiles, no fueron independientes de lo visible ni capaces de permitir la percepción de un mundo no existente, abstracto y ficticio como en el lenguaje simbólico de la moderna literatura de ficción,[1] sino que estuvieron, de modo no distinto al del arte figurativo,[2] enraizadas en la realidad fenoménica. Tuvo como contenido recurrente el mito, que constituyó el objeto exclusivo de la poesía narrativa y dramática y el constante punto de re-

[1] Me limito a citar, sobre el tema, los trabajos de Stierle 1975; Iser 1978 (con bibliografía); *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1979, s.v. «Finzione», a cargo de C. Segre.

[2] Cfr. Andreae 1988, p. 16: «Tampoco los seres imaginarios del arte griego existen en la realidad, sino sólo en la imaginación; pero están compuestos de partes que *tienen su fundamento en la realidad* (la cursiva es mía) y el modo como tales partes están ligadas entre ellas tiene en cuenta las leyes naturales de la autonomía»; y poco más tarde (p. 19): «Lo imaginario no es lo contrario de lo real sino su complemento, y así contribuye junto con lo natural a que el arte adquiera el dominio del mundo virtual».

ferencia paradigmática para la poesía lírica. Su función fue esencialmente didáctica y paidéutica, de forma más explícita bien cuando operó en el ámbito de los simposios, de los *kômoi* y de las heterías masculinas—como por ejemplo la poesía de Alceo y Teognis—, o de los tíasos femeninos—como la poesía de Alcmán y de Safo—, estrechamente vinculada a los ritos de iniciación a la vida conyugal, bien cuando, trasladándose al escenario, asumió los modos y las formas de la representación dramática. Y esta función paidéutica debe ser entendida no en una acepción banalmente pedagógica, sino como experiencia formativa e irrepetible que el público vivía intelectualmente y emotivamente en la representación de las vicisitudes existenciales de los personajes del mito[3]. Pero el elemento que distancia radicalmente a la poesía griega de la moderna es el tipo de comunicación, no destinada a la lectura, sino a la *performance* ante un auditorio, confiada a la ejecución de un individuo o de un coro, con acompañamiento de un instrumento musical. Sería impropio, pues, denominarla «literatura oral», expresión que es de por sí un oxímoron, puesto que «literatura», de *littera* «letra del alfabeto», está conectada en su etimología con la escritura entendida en un contexto de civilización libresca como un auténtico y propio acto literario. Observa con razón W. Ong[4] que hablar de literatura oral es lo mismo que «pensar en los caballos como automóviles sin ruedas». El término *mousiké* designó a la poesía en su conjunto, como maridaje de palabra y música; los términos usados más a menudo para indicar a la persona del poeta fueron en época arcaica *aoidós* (cantor) y más tarde,

[3] Stanford 1983.
[4] Ong 1982, p.12.

a partir del siglo V a.C., *melopoiós* (hacedor de cantos) y *poietés*.

Por lo demás, este neto contraste ya fue advertido entre fines del siglo XVIII y principios del XIX por Jakob Burckhardt,[5] cuando subrayaba, en la poesía griega respecto a la moderna, la importancia de su transmisión oral y de su vínculo con la música. Un elemento diferenciador a menudo descuidado por la crítica, sobre todo en lo que se refiere a la producción lírica, cuyo carácter oral él había destacado.

Los problemas de la cultura oral han sido, en estos últimos decenios, objeto de hondas investigaciones tanto en el campo de los estudios clásicos como en el de la medievalística y la antropología cultural. En el ámbito de la cultura griega una mayor atención al problema la ha mostrado, como es sabido, la crítica angloamericana, gracias a la decisiva influencia ejercida por los estudios de Milman Parry, que desarrolló su actividad en torno a los años treinta. Es perfectamente posible decir que toda la escuela oralística americana se puede hacer remontar en lo esencial a las enseñanzas de su gran personalidad, de manera más o menos directa y con formas más «rígidas» o más «dúctiles». En esta perspectiva se coloca A. B. Lord y también Eric A. Havelock, a pesar de la indudable autonomía y originalidad de su enfoque, que tiende a privilegiar el factor mnemónico sobre el de la repentización.[6]

[5] Burckhardt 1900, pp. 185 ss.

[6] Sobre la literatura y la cultura oral, véanse Innis, 1950; Vansina 1961; Ong 1967; Stanford 1967, pp. 1-26 (sobre el predominio de la palabra oral sobre la palabra escrita en la cultura griega); AA.VV., *Oral literature: Seven essays*, J. J. Duggan (ed.), Edinburgh-London 1975; AA.VV., *Oral literature and the formula*, B. A. Stolz-R. S. Shannon (edd.), Ann Arbor 1976; Finnegan 1970; Finnegan 1977; AA.VV., *Patterns in oral literature*, H. Jason-D. Segal (edd.), The Hague-Paris 1977; Gasparov 1978; Lot-

Pero se impone en los preliminares la exigencia de definir en sus aspectos intrínsecos y extrínsecos el fenómeno de la oralidad en literatura, un fenómeno común a muchos tipos de sociedades pasadas y presentes, iletradas o letradas, con una cultura que conozca o no conozca la difusión del libro como instrumento principal de comunicación, en los más diversos contextos económicos, sean sociedades industriales o en vías de desarrollo. La diversidad de tales situaciones socioeconómicas y culturales no autoriza a formulaciones demasiado rígidas y restrictivas que, generalizando, terminan por elevar a rango de definición universal

---

man 1978; Okpewho 1979; Zumthor 1979; Goody 1980; Detienne 1980; 1981; Havelock 1982; Assmann-Hardmeier 1983. Nuevas e interesantes contribuciones sobre los varios aspectos de la cultura oral y sobre los métodos de investigación en Miller 1982; Ong 1982; Zumthor 1983; Kullmann 1984; Cerri 1986; Morris 1986; Whitaker-Sienaert 1986; Corsini 1988; AA.VV., *Les savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, M. Detienne (ed.), Lille 1988; Finnegan 1988; Harris 1989 (con amplísima bibliografía). Véanse también AA.VV., *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana* (Atti del Seminario, Perugia 29-30 marzo 1977), Perugia 1978, y las revistas *Quaderni storici*, 35, 1977 (*Oral History: fra antropologia e storia*); «New Literary History», especialmente el nº 8, 1977 (*Oral cultures and oral performances*), y «Cahiers de littérature orale» (Publications Orientalistes de France). Una nueva revista específica sobre el tema apareció en 1986: «Oral Tradition». Hay una reseña bibliográfica en Foley 1985.

Para una orientación bibliográfica sobre la épica homérica remito a AA.VV., *Homer*, J. Latacz (ed.), Darmstadt 1979, y a Broccia 1979, a los cuales se debe añadir Durante 1971; Durante 1976; J. Russo 1971; Nagler 1974; AA.VV., *Communication arts in the ancient world*, E. A. Havelock-J. P. Hershbell (edd.), Nueva York 1978; Tsagarakis 1979; Skafte Jensen 1980; Fantuzzi 1980*a*; AA.VV., *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Atti del Convegn di Venezia (28-30 settembre 1977), Padova 1981; Cantilena 1983.

Los diversos problemas de la cultura oral del mundo antiguo al mundo contemporáneo fueron debatidos en un Congreso Internacional organizado por el Istituto di Filologia Classica y por el Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica de la Universidad de Urbino, en julio de 1980, sobre el tema *Oralità: cultura, letteratura, discorso*.

de la oralidad los caracteres históricos de una determinada cultura oral. Para poner un ejemplo, no es lícito postular que la poesía oral deba ser necesariamente y por definición de tradición oral o de composición oral, o, en cuanto al estilo, totalmente formular y paratáctica. Es cierto que tales rasgos caracterizan a determinadas manifestaciones históricas del fenómeno, pero no lo definen en absoluto. Es tarea del crítico precisamente individualizar en cada ocasión los caracteres propios de la cultura oral objeto de su indagación. En general se puede decir que la diferencia sustancial entre ambos tipos de comunicación, oral y escrita, reside en el hecho de que en la primera el destinatario y el emisor del mensaje se sitúan, con toda la corporeidad y emotividad de su presencia, en un tiempo y un espacio determinados y comunes, y comparten un grado similar de realidad y concreción.

Para que una cultura pueda definirse como oral es preciso que concurran tres condiciones, que pueden subsistir simultáneamente o por separado:

1) oralidad de la composición (improvisación repentizada);
2) oralidad de la comunicación (*performance*);
3) oralidad de la trasmisión (tradición confiada a la memoria).[7]

Se entiende que la oralidad de la transmisión puede preceder o seguir al *hic et nunc* de la ejecución, en el sentido de que puede ser recitada o cantada ante un auditorio una composición confiada a la memoria, o bien puede ser conservada por medio de la memoria una poesía repentizada.

[7] Véase últimamente Finnegan 1977, pp. 16 ss.

Así, para ejemplificar concretamente con el caso de la poesía griega arcaica, éste es precisamente el sentido de la formulación que Platón da en la *República* (10, 603b), cuando define como «aural» la poesía, que se dirige al oído, contraponiéndola a la pintura, dirigida a la vista. La auralidad de que habla Platón pertenece evidentemente a la oralidad de la comunicación, pero también de la transmisión, si nos fijamos en la actividad del rapsodo, descrita y analizada por él en el *Ión*. Una actividad que consistía en la recitación también gestual de cantos homéricos memorizados.

Si bien en el plano del talento natural, o de la *phýsis*, para decirlo con la terminología usada por los propios griegos, el poeta oral debe sin duda poseer dotes poco comunes, es cierto también que su actitud personal no tendría posibilidad de desplegarse si no poseyera una refinada y compleja técnica de memorización y composición. Una técnica de orden artesanal que estuvo presente en la cultura griega, desde la época más antigua hasta el siglo V; ya Homero, en la *Odisea* (17, 382 ss.) integra al aedo en la categoría de los artesanos (demiurgos), situándolo en el mismo plano que al adivino, al médico y al carpintero. El quehacer poético no se coloca en un nivel *creativo-estético*, sino *heurístico-imitativo*, como reproducción bien del dato natural bien de los modelos poéticos tradicionales.[8]

[8] Se suele creer ahora que, en su fase más antigua, la actividad aédica no se situaba en el mismo terreno que las actividades demiúrgicas (Svenbro 1976 pp. 194 s.); distinta es la posición de Havelock (1978*a*, pp. 18 s.), según el cual la condición artesanal del quehacer poético se habría desarrollado correlativamente a la afirmación de la alfabetización. De ahí las numerosas metáforas adoptadas del mundo de las artes y los oficios que se pueden hallar en la lírica coral del siglo V. En realidad un análisis de los términos relativos al quehacer poético, usados ya en los poemas homéricos, muestra cómo el narrar y, más en general, el hablar con habilidad, eran sentidos como capacidades técnicas de construcción del discurso. Este

El arte de la memoria ha sido siempre uno de los instrumentos fundamentales para la conservación de los datos y las nociones que forman el tejido de una tradición cultural. Sigue siendo actual la incisiva formulación del antiguo autor de los *Dissoì lógoi* (siglos V-IV a.C.):[9] «grandísima y bellísima invención la memoria, siempre útil para el saber como para el vivir». El arte de la memoria fue sin duda puntal de toda la cultura griega más antigua, anterior al uso de la escritura, como revela claramente la descripción homérica de la actividad de los dos aedos Demódoco y Femio. Pero también más tarde, cuando se empezó a practicar la escritura, fue sentida más bien como don divino (sobre todo de la Musa) que como obra humana. A lo que sabemos, el primero que la interpretó como una *tékhne* propiamente dicha, articulada en normas precisas vinculadas al espacio y a las imágenes, fue Simónides de Ceos (siglos VI-V a.C.):[10] su definición de la poesía como pintura parlante y de la pintura como poesía muda, aparte de documentar una concepción artesanal del quehacer poético,[11] representa, como ha observado Frances A. Yates,[12] el indicio más claro de que concibió como un todo unitario «poesía, pintura y mnemónica en términos de intensa vi-

---

es el sentido que tiene en Homero el epíteto *artiepés*, atribuido a Aquiles (Il. 22, 281) (cfr. Calame 1977*b*). Tal es también el valor de otros términos que connotan la composición poética, como *thésis, synthesis, syntíthemi, kósmos epéon*, etc. Cfr. cap. 4, p. 113.

[9] 90, 9, 1 D.-K.

[10] *Marmor Parium, FGrHist* 239 A 54; Cic. *De finib.* 2, 32; Quint. 11,2, 11-14; Longin. *Rhet.* 1, 2, 201 Hammer; *Suda* s.v. *Simonídes*; cfr. también Christ 1941, pp. 75 s.; Detienne 1967, pp. 110 s., 123, y Blum 1969, pp. 41-6.

[11] Plut. *De glor. Ath.* 3, 346f; cfr. Lanata 1963 pp. 68 s.

[12] Yates 1966, p. 43. Sobre el concepto y las formas de la memoria y los varios aspectos del proceso mnemónico véase Le Goff 1979, particularmente pp. 1068-81.

sualización». En efecto, todas las mnemotécnicas elaboradas sucesivamente, para memoria de las cosas y de las palabras, desde la de Aristóteles, de la *Retórica a Herennio*, de Quintiliano, pasando por las medievales y modernas hasta el tratado de Leibniz, se han basado en el reconocimiento de la función primaria del espacio y de las imágenes.

Ni que decir tiene que, desde el punto de vista teórico, se hace necesaria la distinción entre memoria de temas y fórmulas poéticas y memoria mecánica de textos rígidamente transmitidos palabra por palabra. El debate sobre este punto sigue abierto entre los antropólogos y los datos parecen variar de cultura a cultura. J. Goody,[13] por ejemplo, es propenso a admitir, en las culturas orales que ignoran la escritura, sólo el primer tipo de memoria, atribuyendo el segundo a las culturas que conocen el libro y la escuela. Distinta es la opinión de otros antropólogos, según los cuales las dos formas de memoria coexisten y «las variaciones, bien de forma bien de contenido, que se encuentran en narraciones rituales o recitaciones de mitos entre pueblos sin escritura, no son debidas en absoluto a una incapacidad de atenerse a un canon óptimo y original (del cual, y no por casualidad, nunca se tiene noticia), sino a una consciente reelaboración mitopoética que no excluye, antes bien a menudo implica, vivas contradicciones e incluso la inversión de relaciones genealógicas, casuales, factuales».[14] Ésta precisamente me parece la fenomenología inherente a la cultura griega más antigua, según los modos que ha dibujado con gran claridad también E. A. Havelock,[15] con referencia específica a la formación del texto homérico. Según su

[13] Goody 1977.
[14] Así me lo comunica por carta (del 4/2/1980) R. Mastromattei.
[15] Havelock 1978*a*, pp. 11-14.

perspectiva, las condiciones de la sociedad oral en que aparecieron los poemas homéricos no permiten al crítico distinguir entre composición creativa y repetición mecánica, como si se tratase de dos categorías que se excluyeran recíprocamente. En todo momento del proceso podemos hablar tan sólo de compositor-ejecutante, el aedo-rapsodo.

En este punto será oportuno tratar en breves líneas el itinerario de la palabra *rhapsoidós*. Es indudable que las palabras *aoidós* y *rhapsoidós* fueron aplicadas ambas, en su origen, al poeta-ejecutante.[16] Se ha pensado que pudieran indicar alguna diferencia respecto al tipo de ejecución o a la preponderancia de la improvisación sobre la memorización, o bien que fuese 'creativa' o 'productiva' la actividad del aedo, 'repetitiva' la del rapsodo. En realidad, los testimonios antiguos no permiten, al menos para la época arcaica, distinguir una figura de la otra. También la ejecución del rapsodo podía ser o no confiada al canto. El rapsodo podía entonar el canto ya como Demódoco o Femio con acompañamiento de la cítara, ya declamando y asiendo la *rhábdos* como Hesíodo que, en el proemio de la *Teogonía* (vv. 30 s.), se representa a sí mismo con una vara en la mano, recibida de las Musas y símbolo de la investidura poética.[17]

[16] Durante 1976, pp. 177 ss.; C. O. Pavese 1972, p. 215; C. O. Pavese 1974, pp. 15-22. La palabra *rhapsoidós* aparece por primera vez en Herodoto 5, 67, donde se cuenta que Clístenes de Sición (poco después del 600 a.C.), cuando estaba en guerra con los argivos, prohibió el concurso de rapsodos a causa de los poemas homéricos, porque en ellos se celebraba constantemente a los argivos y Argos. Pero el uso del término puede ser más antiguo, por lo menos contemporáneo de Clístenes. Un dato cierto, en cualquier caso, es que la noción de *rháptein aoidén* era ya conocida por Hesíodo (ver sobre este punto p. 28). Sobre *rhapsoidós* en Sófocles, *O. R.* 391, como atributo de la Esfinge, ver Ritoók 1962.

[17] Cfr. la plausible observación de West 1966*a*, p. 164: «El que Hesíodo llevara un bastón en lugar de una lira no significa que ello fuese típico de su tiempo, de su zona o de su género, sino que no podía llevar una lira porque no sabía tocarla—no había tenido ningún aprendizaje profesional».

Precisamente Hesíodo (fr. 357 Merk.-West), al calificarse a sí mismo y a Homero como aedos, añade que en Delos «cantan» ambos después de «haber urdido el canto en *nuevos* himnos» (*en nearoîs hýmnois rhápsantes aoidén*). Es evidente que *rháptein* configura en concreto las modalidades de la composición, describiendo su operación de urdir los hilos o la trama del discurso.[18] El historiador Filocoro (siglos IV-III a.C.), al citar los versos hesiódicos,[19] observa con razón que fueron llamados rapsodos por el hecho de que «componían y urdían el canto» (*syntithénai kaì rháptein tèn oidén*): dos operaciones estrechamente complementarias del quehacer poético, consistentes en juntar la materia del relato y urdir después su trama.[20] Naturalmente, el tipo de *performance* a que se refieren los versos de Hesíodo es el hexamétrico.

En mi opinión no puede afirmarse que al inicio del siglo VI la actividad rapsódica hubiera ya decaído a la mera ejecución de cantos memorizados del repertorio épico.[21]

[18] Para la noción de *rháptein* cfr. el análisis de Durante 1976, pp. 176 ss.

[19] Philoch. *FGrHist* 328 F 212.

[20] No de otro modo hay que entender los *raptá épe* en Pind. *Nem.* 2, 1 s.

[21] Svenbro 1976 (pp. 44 s.), basándose en el episodio que narra Herodoto 5, 67 (cfr. n. 16), entiende que los rapsodos, en el tiempo de Clístenes de Sición, no estaban ya en condiciones de dominar la técnica formular, sino que se habían convertido en simples ejecutantes de un texto ya rígidamente fijado; de otro modo Clístenes no se hubiera visto obligado a prohibir en los concursos la ejecución de los poemas homéricos. Si los rapsodos hubieran sido todavía creativos como los aedos, hubieran podido adaptar el relato a la situación política, eliminando todas aquellas referencias a Argos y a los argivos que no eran del gusto del tirano. Pero ¿estamos seguros que con *Homéreia épe* Herodoto quería referirse precisamente a los poemas homéricos, y no a los poemas del ciclo tebano (la *Tebaida* y los *Epígonos*), que en otro lugar (4, 32) atribuye, aun con dudas, a Homero? (Además del comentario *ad loc.* de How-Wells 1928, p. 34 y Rossi 1981, véase Cin-

Sabemos que, bien al contrario, el rapsodo Cineto de Quíos, que según parece en 504-501 a.C. recitó por vez primera a Homero en Siracusa, fue no sólo ejecutante, sino también autor de muchos versos épicos que él habría insertado en el tejido de los poemas homéricos.[22] Así pues, los dos momentos, el creativo y el repetitivo, coexisten aún en la actividad de un rapsodo del siglo VI. Y el momento repetitivo no consistía únicamente en la ejecución de la épica homérica, sino en la *performance* de un texto *cualquiera* de la tradición poética, en audiciones públicas donde se presentaban, además de los poemas homéricos y hesiódicos, también composiciones del repertorio yámbico (Arquíloco, Semónides de Amorgos), elegíaco (Mimnermo) y lírico (Estesícoro).[23] Análogo es el resultado semántico del término 'rapsodia', llevado a connotar habitualmente la épica homérica[24] o la recitación de Homero,[25] pero también apto para designar una obra, como el *Centauro* de Queremón, caracterizada por una amplia combinación de metros.[26]

El esfuerzo mental requerido para recibir y ejecutar la epopeya (*mímesis*) es difícil de imaginar para una mentalidad letrada: puede decirse que la memoria acústica es asociativa pero no omnicomprensiva: vive y opera sumergién-

gano 1985). Hubiera sido muy difícil eliminar toda referencia a Argos y a los argivos en un poema que comenzaba con las palabras *Argos áeide theá*.

[22] *Schol.* Pind. *Nem.* 2, 1c, III p. 29 Drachm.

[23] Athen. 14, 620bc, que saca su información de los aristotélicos Camaleonte (fr. 28 Wehrli) y Clearco (fr. 92 Wehrli). Para las ejecuciones de los poemas de Arquíloco que llevaban a cabo los rapsodos en el siglo VI a.C., cfr. Heráclito 22 B 42 D.-K. = Archil. Test. 75 T. Otro testimonio en Plat. *Ion* 531a.

[24] Plat. *Leg.* 2, 658b.

[25] Plat. *Ion* 533b.

[26] Aristot. *Poet.* 1447b 20.

dose totalmente aunque temporalmente en un retazo del mito antes de pasar a otro. Las posibilidades de cambiar de lugar los episodios de los poemas homéricos son muchas, de modo que resulta difícil aceptar como auténtica y original cualquier propuesta concreta de combinación de tales episodios. Cada parte cantada individualmente contiene alusiones donde está implícito el mito de la entera epopeya. El ejecutante es consciente de tal circunstancia, pero tiene absorbida la atención por el tema que canta en aquel momento y excluye el resto. No es distinta la hipótesis de A. B. Lord sobre los modos como el poeta *recuerda*, no memoriza, el tema del relato. Tiende a subrayar este autor la diferencia entre memoria y recuerdo, poniendo en evidencia el segundo aspecto de la actividad mental del cantor, que consiste precisamente en recordar el mito y las unidades compositivas del relato, *no un texto rígidamente fijado*; de este modo Lord da prioridad al momento creativo del canto sobre el repetitivo.[27]

Justamente en relación con la idea según la cual el poeta no se concibe a sí mismo como creador autónomo, sino como depositario de un patrimonio cultural que ha aprendido del exterior, se define el concepto de *inspiración divina*, como si el quehacer poético no fuera atribuible a la personalidad del cantor individual, sino que descendiera directamente de la intervención de las divinidades a cuyo cargo va el canto, las Musas o *Mnemosýne* (la Memoria).[28] Idéntico a éste es, en el *Ión*, el sentido del discurso platónico sobre el estado «entusiástico», de posesión divina, que caracteriza al rapsodo en el acto de recitar a Homero ante

[27] Cfr. Lord 1960; Lord 1985.

[28] Cfr. J. Russo-Simon 1968, ahora revisado y ampliado en Simon 1978, pp. 53-88.

su público en las fiestas panateneas: tanta y tal es la tensión psíquica inherente a la capacidad mental del memorizar.

Estas ideas relativas al quehacer poético concebido como *performance* condicionada por la inspiración divina encuentran una sorprendente correspondencia en aquel fenómeno típicamente italiano, único en Europa, de la poesía culta repentizada que se recitaba o cantaba con acompañamiento de guitarra o clave y tuvo su máximo florecimiento en el siglo XVIII. Las actuaciones no iban destinadas solamente al auditorio restringido de los salones aristocráticos, sino también al heterogéneo público de los teatros, de los oratorios, de las plazas y aun de los hospitales. El tema del canto podía versar sobre los asuntos más varios del saber enciclopédico de la época, desde la historia sagrada a la profana, de la mitología clásica a las ciencias naturales. El público mismo proponía el tema al improvisador, según normas precisas pertenecientes al código de la *performance* y de la audición. El carácter de esta producción poética nos es conocido no solamente por la publicística de la época, sino también por las transcripciones que efectuaban escribas a propósito, a veces sin que lo supiera el propio poeta.[29]

Es notable la estructura tetralógica que podía adoptar la improvisación. Así, por ejemplo, en algunas actuaciones de Bernardino Perfetti, uno de los más célebres improvisadores del *Settecento*, alternaban tres temas sacros y profanos recapitulados en un «epílogo» o «repetición» y seguidos por una «pastorela», una composición que se distinguía de las precedentes por su carácter lúdico, amoroso, bucólico o aun didascálico-científico, en forma dramática, con

[29] Se remite para la documentación a Gentili 1980.

dos personajes fijos, la pastorcilla y Elpino.[30] La longitud de la tetralogía entera, destinada a una sola ejecución, podía oscilar entre aproximadamente 900 y 1200 versos.

Particularmente significativo, en relación al destino oral de esta poesía, es el uso del «epílogo» o «repetición», que compendiaba en un único canto los temas ya tratados, canto compuesto en una estructura métrica distinta a la de los anteriores. Una repetición que, claro está, no tendría ningún sentido en una poesía destinada a la lectura. Su función principal era precisamente la de imprimir de forma definitiva en la memoria de los circunstantes los sucesos narrados, poniendo así en evidencia, más allá de la variedad temática, el sutil hilo conductor que los unía.

En la construcción del epílogo, variaciones y ampliaciones evidenciaban la capacidad del poeta para *repetir innovando*.

No se trata ahora de emprender un discurso analítico sobre métrica. Bastará con poner en evidencia algunos de los aspectos más indicativos de una versificación que entra en el cauce de la tradición de la épica caballeresca y de la poesía arcádica. A los temas narrativos históricos y mitológicos se reserva la octava; al discurso de contenido ético-científico las varias estructuras estróficas de la canción, de la pastorela, de la anacreóntica, etc.[31] Una versificación que, desde el punto de vista técnico, se sitúa generalmen-

[30] Cianfogni 1748, pp. 51-83.

[31] Tommaso Sgricci di Arezzo (cfr. Gentili 1980, pp. 25 s. nn. 15, 16, 17; 38 n. 44), que solía tratar únicamente tres temas en sus improvisaciones, el heroico, el elegíaco y el trágico, los ejecutaba, respectivamente, el primero en versos blancos, el segundo en tercia rima, el tercero «a modo de tragedia», recitando en endecasílabos sin rima los diálogos y en metros varios, entre los que predominaban sobre todo los de ocho y siete sílabas, las partes en que asumía el papel del coro.

te en el mismo nivel que la poesía contemporánea de composición escrita.

Para el acompañamiento musical, el improvisador disponía de melodías diversas, apropiada cada una a un determinado tipo de versificación. Se trataba de aires, como asegura Karl Ludwig Fernow,[32] en su mayor parte de estructura muy simple y agradable, y por tanto disponibles para los más diversos contenidos. La música era, pues, servidora de la poesía, en cuanto que era ornamento del canto y, al mismo tiempo, llenaba los intervalos entre estanza y estanza y entre los versos individuales, sobre todo cuando la improvisación requería un momento de meditación. Una relación música-palabra que, desde el punto de vista fenomenológico, recuerda la análoga adecuación del dibujo melódico a la cadena verbal en la producción poética de la Grecia arcaica.[33] Pero estas melodías, precisamente por ser obra de repentización, se han perdido; las únicas conservadas son las que publicó Fernow en apéndice a su volumen.[34]

La referencia a la «locura» del improvisador es, en la teoría literaria del XVIII italiano, expresión de una precisa poética de la posesión divina, ampliamente análoga a la doctrina griega del entusiasmo.

A propósito de ello constituye un interesante documento todo cuanto refiere Domenico Cianfogni[35] sobre el pensamiento de Bernardino Perfetti, de cuyas poesías repentizadas cuidó la primera edición:

[32] Fernow 1806, pp. 315 ss.

[33] Cfr. Parte I, cap. 2, p. 63.

[34] Sobre los aspectos técnicos del acompañamiento musical de la poesía repentizada véase Franchi 1984.

[35] Cianfogni 1748, p. 31.

Vos bien sabéis, oh Dios mío, que a Vos como objeto primario, y aun como único fin, desde mí se dirige siempre con pura intención mi Canto; sin ningún otro intento que vuestra mayor gloria, vuestro divino beneplácito. *Tamquam prodigium factum sum multis*. Por lo cual bien veo, oh Señor mío, que muchos de los que en mi Canto se encuentran presentes, considerándolo como cosa, si no del todo sobrenatural, sí por lo menos *preternatural*, es decir fuera del orden consueto de la Naturaleza, dicen de él maravillas como de un medio milagro... Fuere como fuere, sin embargo, todo es merced vuestra, todo es regalo vuestro, y mera gracia concedida por Vos a mí, sin mérito mío alguno.

Esto explica también la costumbre de dar inicio al canto, a menudo, con una breve invocación dirigida a una musa o a la divinidad, conmensurada con el tema poético.[36] Una praxis que tiene comparación precisa con la institución del proemio en la poesía griega arcaica, con la costumbre de empezar el canto, sea épico o lírico, por la invocación a las Musas o a las Cárites o a otra divinidad como Apolo o Zeus.

Nos encontramos pues con una verdadera «teología» del quehacer poético, en correlación con el dato objetivo de la extraordinaria tensión psico-física que necesita el improvisador para conseguir una perfecta ejecución. Sobre este asunto el abate Bettinelli, en su obra *Dell'entusiasmo delle belle arti*,[37] ofrece un cuadro vivo y puntual de los comportamientos y los estados emotivos propios del cantor repentista: después de un inicio vacilante, lento e inseguro, correspondiente a un primer momento de concentración meditativa, se reanima de improviso, se inflama y vuela sobre las alas del canto. Los signos de tal estro son visibles

[36] Fernow 1806, p. 312.

[37] Bettinelli 1799, pp. 47-50. Debo citar por la edición que cuidó el propio autor, ya que, como es sabido, las ediciones más recientes son sólo antológicas.

exteriormente: su rostro se mantiene absorto y desprendido de lo que le rodea, su mirada vuelta hacia lo alto. Casi descuidado de sí mismo, se encuentra absorto en un nuevo mundo de imágenes y de encantadoras visiones. Su participación en el placer de la visión poética es total. No faltan ni siquiera reacciones de orden estrictamente físico, como el rubor de los ojos y del rostro. Se alza el tono de su voz y su gestualidad deviene más violenta, como si estuviera trastornado por el flujo de las ideas, las imágenes y las rimas. Los modos de la ejecución subrayan miméticamente el desarrollo temático del mensaje poético, hasta tal punto que el instrumentista que lo acompaña encuentra dificultad para adecuar la música al apremio de las secuencias métricas. El entusiasmo del poeta se comunica al auditorio, transportado por su estro y por su canto. Una absoluta coparticipación moral que se desarrolla en el plano de la embriaguez y del placer. Aquí, como se echa de ver, Bettinelli dibuja, en su lúcida exposición, una especie de fisiología de la comunicación poética oral. Cuando la tensión ha llegado a su punto álgido, el poeta cae en un estado de agotamiento y prostración, mientras el auditorio permanece en un silencio absorto. Al aplauso del público sigue una pausa, ocupada por música instrumental. Entonces el cantor pide al público que le indique un nuevo tema y la escena se vuelve a repetir, hasta un máximo de cuatro o cinco ejecuciones. No es distinto de éste el testimonio de Charles De Brosses[38] sobre los aspectos de ritualidad inherentes a las improvisaciones de Perfetti.

De forma parecida escribe Fabi Montani a propósito

[38] C. De Brosses *Lettres d'Italie* I, Dijon 1928 lett. XXVIII (21 Octubre 1739), pp. 229 s.

de uno de los más prestigiosos poetas orales, Francesco Gianni, que estuvo activo entre fines del XVIII y principios del XIX y fue el cantor oficial de las victorias napoleónicas,[39] llegando a recibir de Napoleón, por sus prestaciones, un estipendio anual:

> Bastaba verlo en cuanto se disponía a improvisar, reconcentrarse en sí mismo, encendérsele el rostro, inflamarse sus ojos, mirar torvamente, enredársele los cabellos, extender impetuosamente los brazos, y poner toda su persona en un verdadero estado de convulsión, a fin de convencerse que estas cosas no eran ya hechas con arte, sino que le investía verdaderamente un numen similar al que subyugaba a la pitonisa que nos describe Virgilio. No cantaba sus versos, como habían acostumbrado todos los demás, los declamaba y con tanta velocidad que apenas si se podían seguir los conceptos.[40]

Podríamos continuar el elenco. Bastará con sólo mencionar aún el elogio que dedicó la condesa Silvia Curtoni Verza al extraordinario estro del poeta Bartolomeo Lorenzi:

> Antes de comenzar el canto palidece, se agita ligeramente y está con la mirada inmóvil que no ve nada, aunque parezca mirar, luego, apenas de unos pocos versos se inflama la fantasía, resuena la voz más segura, parece un Apolo lanzando oráculos que infunde a los espectadores maravilloso transporte.[41]

[39] Véase Gianni 1807-1808 (vol. V en la edición Silvestri), pp. 17- 24 (poesía improvisada sobre la batalla de Marengo); 35-44 (toma de Viena); 45-54 (batalla de Austerlitz); 55-67 (batalla de Jena); 71-84 (batalla de Friedland), y el prefacio de uno de los amigos del poeta que recogieron sus poemas, en el vol. II, pp. 5-16.

[40] Fabi Montani 1843, p. 22.

[41] Cfr. Vitagliano 1905, p. 83.

Es casual sin duda, aunque muy significativo, que el reclamo al profetismo oracular ínsito en la improvisación encuentre un paralelo preciso en un paso de Estrabón, relativo a Diógenes de Tarso,[42] poeta repentista del siglo II a.C., que improvisaba «poemas trágicos» sobre temas propuestos por el público: aquí el acto de componer el canto se designa con un término adoptado de la mántica, *apophoibázo*: el canto es entendido como reflejo inmediato de la inspiración apolínea.

Las líneas maestras de tal doctrina son esbozadas de forma sistemática en la obra de Platón, y precisamente en las páginas del *Ión* dedicadas al fenómeno de la *manía* poética, explícitamente asociada por él al delirio profético (*Phaedr.* 245a). El poeta, sea épico o lírico, poseído por la divinidad, en el acto de componer deviene intermediario directo del aliento divino que él transmite a su auditorio, según una fenomenología completamente análoga a la del imán, el cual transmite su poder a los objetos que atrae. Un poder divino que anula toda racionalidad en aquel que es poseído, hasta reducirlo a un estado de hipnosis.[43] La preparación técnica es en sí misma un elemento necesario, pero no suficiente, para determinar una obra digna de recuerdo: inevitablemente mediocre permanece el poeta privado de inspiración divina. El referente real de esta teorización, cuyos presupuestos son ya detectables en ciertos enunciados de Demócrito,[44] es toda la poesía del pasado, que precisamente se distingue por la característica de la oralidad.

[42] Strab. 14, 5, 15 = Snell, *Tr.G.F.* 144.

[43] Para la *manía* poética y el análisis de los lugares platónicos que a ella se refieren remito a las observaciones de Dodds 1951, pp. 80 ss. y sobre todo al análisis de Massenzio 1985.

[44] 68 B 17 y 18 D.-K.; cfr. Lanata 1963, pp. 254 ss.

Justamente en relación con la irracionalidad de su naturaleza se sitúa la polémica de Platón con la poesía: él pone el acento en la ausencia de análisis racionalista de la experiencia, la ausencia de desarrollo propiamente dialéctico del pensamiento en una secuencia lógica de causa y efecto.[45]

Tampoco en este terreno polémico la crítica platónica está privada de parangón con los publicistas del XVIII, que, aun teniendo en alta consideración la poesía repentizada, eran capaces sin embargo de denunciar sus límites precisamente en el plano de la coherencia racional del discurso. Nadie supo expresar esta idea mejor que Metastasio, que en su adolescencia había ejercitado él mismo con gran éxito el arte de la improvisación, exhibiéndose en lizas poéticas hasta con Bernardino Perfetti, que, como se ha visto, era por aquel entonces uno de los más célebres improvisadores. En una carta enviada desde Viena el 1 de Agosto de 1751 a Francesco Algarotti, cuando recuerda que había sido Gravina, su maestro, quien le había apartado de la práctica de aquel arte, que juzgaba dañosa para su aprendizaje poético, añade:[46]

Era observación constante que, agitado en aquella operación por el violento concurso de los espíritus, se me calentaba la cabeza y se me inflamaba el rostro como un signo maravilloso, y que al mismo tiempo las manos y las demás extremidades del cuerpo permanecían heladas. Estas razones hicieron que Gravina se resolviera a usar toda su autoridad magistral para prohibirme rigurosamente que nunca más hiciera versos por improvisación; prohibición que yo, desde el decimosexto año de mi edad, siempre he respetado exactamente; a él creo deber aquel poco de racioci-

[45] Cfr. Havelock 1963, especialmente los capp. I-III.

[46] P. Metastasio, *Tutte le opere*, III, ed. de B. Brunelli, Milano 1951, carta 492, pp. 659 s.

nio y conexión de ideas que se encuentra en mis escritos. Puesto que, reflexionando en edad más madura sobre el mecanismo de aquel inútil y maravilloso oficio, me he convencido por la evidencia de que la mente condenada a tan temeraria operación debe por necesidad contraer un hábito opuesto diametralmente a la razón. El poeta que escribe siguiendo su propio antojo elige el sujeto de su trabajo, se propone un fin, regula la sucesiva cadena de las ideas que debe naturalmente conducirlo a él, y se vale luego *de las medidas y de las rimas como obedientes ejecutoras de su proyecto* [cursiva mía]. Por el contrario, aquél que se expone a poetizar de improviso, hecho esclavo de aquellas tiranas, conviene que antes de reflexionar sobre otra cosa emplee los instantes que le son permitidos para alinear delante suyo las rimas que convienen a aquella que le dejó su contradictor, o a la cual se deslizó él mismo inadvertido, y que acepte luego apresuradamente el primer pensamiento que se le presenta, apto a ser expresado por aquéllas, aunque las más de las veces extrañas y alguna vez contrarias a su sujeto.

Una página autobiográfica, ésta de Metastasio, que, a propósito de su propia renuncia a desarrollar la actividad de improvisador, aduce casi los mismos argumentos que muchos siglos antes había ilustrado Isócrates al referirse a su elección juvenil de no dedicarse a la actividad de hablar en público, sino a la de escribir. Idéntica la referencia al particular empeño de orden físico y psíquico requerido por la primera, como al carácter de reflexión racional ínsito en la segunda; idéntico también el reconocimiento del renombre indiscutible que lleva en sí la palabra oral.[47]

El dato de la poesía improvisada del *Settecento* tiene una indiscutible incidencia sobre dos problemas fundamentales: uno relativo a la técnica compositiva y al estilo, otro concerniente a la relación entre espontaneidad y tradición.

[47] Isocr. *Panath.* 10-11; *Ad Nicocl.* 48; cfr. Gentili-Cerri 1983, p. 13.

Es evidente que la técnica formular no es una característica universal de la poesía repentizada. Pueden sustituirla, en relación con los concretos sistemas culturales, otros instrumentos, como por ejemplo las rimas y las asonancias. Y resulta asimismo evidente que el nexo espontaneidad-tradición se perfila en términos muy diferentes en una cultura que ignora la difusión del libro y en una cultura donde las manifestaciones de poesía oral florecen paralelamente a la literatura escrita. En el segundo caso está claro que el repertorio en que se apoya la «espontaneidad» del improvisador viene ofrecido por la asidua lectura y la memorización de los textos escritos de la tradición poética, en particular, para los poetas repentistas del *Settecento*, sobre todo por la lectura del poema dantesco, de los poemas épico-caballerescos del XV y del XVI y por la lírica renacentista y arcádica, como puede inferirse de un análisis puntual del léxico y de los estilemas. De ahí la observación de un crítico de la época[48] a propósito del poeta Sante Ferroni, que «unía al calor repentista lo cumplido y casi la lima, de donde sus versos improvisados son casi como los escritos».

En cambio, el poeta de una cultura que, aun conociendo el alfabeto, no se fundamenta en la práctica del libro, ejercita su aprendizaje en el estudio y memorización de cantos tradicionales transmitidos oralmente. Una tradición, sin embargo, será bueno precisarlo, no cerrada ni estática, como un producto terminado o un repertorio de convenciones inalterables, sino dinámica y abierta a las innovaciones que cada poeta introduce, en el terreno del léxico, de la semántica formular y de la narración, para adecuar su canto a las exigencias concretas de la *performance* en relación con las diversas ocasiones y las expectativas del pú-

[48] Cfr. Vitagliano 1905, p. 141.

blico. Así pues, se trata de una operación técnico-artesanal altamente especializada que se erige como momento de intersección entre tradición e innovación o, para decirlo en términos saussurianos, entre *langue* y *parole*.[49] Nuestra familiaridad con la poesía libresca y solipsística, de escritorio, nos ha desacostumbrado a la dimensión colectiva de una poesía *que se hace* en la colaboración y la interacción entre artista y público.[50]

Ahora, volviendo a los modos con que se expresó la cultura griega desde la época más antigua hasta el final del siglo V a.C., precisamente en estos términos se define el obrar del *sophós*, experto en la producción de discursos, poéticos o prosísticos, relativos al mito y a la historia, a la religión, al conocimiento de la naturaleza.[51] Es importante no olvidar que la oralidad de tal cultura se articula en el tiempo en diversas fases y momentos, que se pueden individualizar sobre la base de la verificación de tres condiciones a que hemos aludido al principio: oralidad a) en la composición; b) en la comunicación; c) en la transmisión.

Ciertamente, en la fase más antigua de la producción épica el canto fue confiado a la que hemos definido como oralidad compositiva, la improvisación. El octavo libro de la *Odisea* ofrece un cuadro preciso de la actividad poética propia de un cantor, en el ámbito restringido de un simposio real (vv. 62 ss.) o en el más amplio de una *performance* pública (vv. 258 ss.), frente a un vasto auditorio y con acompañamiento de un coro mudo de jóvenes que ejecutan figuras de danza, al ritmo de la cítara y del canto. Se trata del aedo Demódoco y de sus ejecuciones monódicas de poe-

[49] Cfr. Parte I, cap. 4, p. 113.

[50] Cfr. Nagler 1974, p. XXIII.

[51] Cfr. a propósito de ello las puntuales observaciones de Pfeiffer 1968, p. 25.

sía épica, que se refieren a peripecias de los dioses o a gestas heroicas, vinculadas a la guerra de Troya. Pero aun otro elemento emerge del relato homérico: la estructura estrófica del canto aédico, que resulta evidente por la presencia de los bailarines que danzan. Esta ejecución de tipo épico-lírico precede, como he mostrado en un ensayo sobre la prehistoria y la formación del hexámetro,[52] a la recitada en la forma métrica ya normalizada del hexámetro, en que nos han llegado los poemas homéricos.

Es indudable que la composición a que se refiere el relato homérico es de improvisación oral, dada la disponibilidad de Demódoco a cambiar la materia del canto en función de los temas solicitados por el público. La capacidad profesional del poeta consistía en su aptitud para componer repentizadamente un canto sobre episodios conocidos por él en la forma de trama narrativa (*oíme*).[53]

La ejecución de Demódoco, descrita por Homero, presenta las características propias de aquel tipo de poesía que se llamó citaródica.[54] Tiene pues validez histórica, tanto en el plano de los contenidos heroicos como en el de la forma estrófica del canto y de los metros dáctilo-anapésticos y epítritos *kat'enóplion*, la línea trazada en el siglo IV por Heráclides Póntico,[55] que establece una continuidad de

[52] Gentili 1977*b*.

[53] Sobre el valor de *oíme* cfr. todavía Durante 1976, pp. 176 ss. Resulta curioso que la escena de la ejecución vocal e instrumental de B. Perfetti, descrita por De Brosses en su libro de viajes, se parezca incluso en los particulares a las escenas de Demódoco narradas en el más antiguo libro de viajes de la cultura occidental. Para un perfil de la figura de Demódoco ver Gostoli 1986.

[54] Considerada desde el punto de vista de la ejecución del canto con acompañamiento de un coro mudo, la actividad del aedo Demódoco se configura como la de un citaredo; véase Calame 1977*a*, I, p. 104 n. 126 con bibliografía.

[55] *Ap.* Ps. Plut. *De mus.* 3, 1132bc = Heraclid. Pont. fr. 157 Wehrli.

tradición poética entre la citarodia aédica prehomérica y la de Estesícoro.

En la perspectiva en que nos encontramos, deberá examinarse a una nueva luz la teoría de Parry sobre la técnica formular, en el sentido de que se dibuja para la fase más antigua una composición no necesariamente hexamétrica, sino fundada en una más libre asociación de los *cola* métricos en que se estructuraban los ocho tipos de fórmula individualizados por él.[56]

Demódoco, como el otro aedo de la *Odisea*, Femio, pertenecen a la fase oral-aural de la cultura, cuando debía de registrarse la presencia simultánea de las tres condiciones de la oralidad. En un segundo momento, después de la introducción en Grecia del alfabeto—que se suele fechar aproximadamente entre la mitad del siglo IX y la mitad del VIII a. C.[57]—no podemos excluir que fuesen confiadas esporádicamente a la escritura porciones del repertorio épico utilizadas por el aedo para recordar los elementos principales del relato o quizás como inicio y fin del canto. Para ilustrar esta praxis se ha supuesto,[58] por ejemplo, que el catálogo del segundo libro de la *Ilíada* o los dos concilios de los dioses en la *Odisea*, que dan pie a una serie de episodios, estuviesen entre las primeras porciones transcritas. La técnica de escritura en sus inicios pudo servir como auxiliar para la memorización.

La hipótesis de una transcripción parcial con función mnemotécnica parece ciertamente menos fantasiosa e infundada que otras, según las cuales hay que retrotraer la

[56] Gentili 1977*b*, pp. 24 ss.

[57] Jeffery 1961 p. 21; Guarducci 1967, pp. 70-3. Para una discusión sobre las distintas orientaciones ver AA.VV., *Dal sillabario minoico all'alfabeto greco* «Parola d. passato», 166, 1967.

[58] Havelock 1978*a*, p. 17.

fijación escrita de los materiales de la épica a la época muy remota de la escritura silábica, la lineal B—en uso entre los siglos XV y XIII a.C.—, o bien situar la redacción escrita de la *Ilíada* y la *Odisea* a fines del siglo VIII, una generación después del nacimiento del alfabeto.[59]

Sobre la primera hipótesis, es imposible creer que la escritura silábica y los escribas micénicos, aplicados a compilar para el palacio catálogos e inventarios, pudiesen servir para la redacción de cantos épicos; más bien hubieran redactado versiones reducidas y simplificadas en coherencia con los límites inherentes al tipo de escritura que utilizaban, «límites que requerían economía y carácter repetitivo del vocabulario, con variaciones mínimas en los tipos de expresiones. Hubiera habido abundancia de catálogos y registros, mientras que habría faltado el análisis psicológico. Aunque se hubiera podido conservar el metro, la ejecución no hubiera sido popular, sino litúrgica, reservada a las grandes ceremonias. Entretanto «Homero» hubiera seguido componiendo y recitando entre la gente, pero con una alta probabilidad de que la calidad del arte oral practicado se resintiera negativamente, puesto que las facultades lingüísticas de los pertenecientes a la comunidad desaguarían y se desecarían en los centros donde operaban los escribas. La complejidad formular de Homero, única entre cuanto ha sobrevivido de toda la poesía oral, revela una

[59] Para la primera de tales hipótesis véase Burr 1944, según el cual el catálogo de las naves, en la forma en que nos ha llegado, dependería de un catálogo de época micénica que comprendiera el elenco de las naves y los guerreros participantes en la expedición contra Ilion; para la segunda Svenbro 1976, p. 43 n. 131, que acepta para el nacimiento del alfabeto la tesis de Jeffery. Distinta es la opinión de Kirk 1962, cap. 14, el cual tiende a distinguir la composición de los poemas homéricos, que atribuye al siglo octavo, de su fijación mediante la escritura.

cultura totalmente iletrada, donde se asignaba al bardo el monopolio de la alteración lingüística».[60]

Desde tal perspectiva se hace más patente la continuidad de la tradición poética entre el mundo micénico y el mundo griego arcaico y alcanza una relevancia particular la noticia que nos viene transmitida por Heraclides Póntico y hace de Estesícoro heredero de la más antigua citarodia «prehomérica» en el terreno de los contenidos épicos y de las formas métricas. Si los escribas micénicos hubieran transcrito de verdad los materiales de la épica, monopolizados para uso interno del palacio o del templo, hubiera desaparecido irremediablemente con la caída de la civilización micénica también el más antiguo epos del mundo occidental, o por lo menos no hubiera emergido de nuevo hasta ahora, junto con las tablillas de arcilla que contienen listas e inventarios; pero sobrevivió en los siglos oscuros y pudo florecer en la Grecia arcaica precisamente por los modos orales de vida y de pensamiento y por la vital creatividad de los aedos. En el debate actual sobre la continuidad o falta de continuidad entre mundo micénico y grecidad arcaica en el plano de las estructuras socio-económicas y de las formas políticas,[61] no es posible en todo caso poner en duda el dato objetivo de la persistencia de las tradiciones épicas micénicas en la memoria mítico-histórica de los aedos.[62] Los recientes hallazgos arqueológicos, que atestiguan la presencia de micénicos en la Italia centro-meridional y en la Sicilia de época precolonial,[63] representan

[60] Havelock 1978*a*, p. 5.

[61] Ver Finley 1957; Finley 1977*a*; la introducción de Maddoli 1977; Carandini 1979 (cfr. Lanza 1981); Musti 1981, pp. 23 ss., con amplia bibliografía.

[62] Ver Brillante 1981.

[63] Cfr. Taylour 1958; Biancofiore 1967; Vagnetti 1970; Vagnetti 1980;

una ulterior confirmación de las tradiciones antiguas sobre viajes de los héroes hacia Occidente y de todas las leyendas que constituyen, por ejemplo, el tejido narrativo de la poesía de Estesícoro.

En cuanto a la otra hipótesis de un Homero ya enteramente alfabetizado al terminar el siglo VIII, se puede objetar muy bien que no estamos en condiciones de saber cuál era la dimensión o la extensión de los dos poemas en aquella época. Y si es que fueron transcritos en su integridad, tal como nos han llegado, ¿cuál fue el material escritorio adoptado para la transcripción? Desde luego, no el papiro, que no era todavía de uso común en la Grecia de aquel tiempo, y no lo fue, como es sabido, hasta el último cuarto del siglo VII, cuando Egipto favoreció su exportación a los mercados extranjeros. Herodoto (5, 58) narra que, cuando fue introducido entre los griegos el alfabeto fenicio, el material escritorio disponible no era el papiro, difícil de encontrar, sino las pieles de cabra y de oveja. Ahora bien, ¿es posible admitir que los 24 libros de la *Ilíada* y los 24 libros de la *Odisea* fueran fijados por escrito *sobre pieles*, en una época en que la tecnología de la escritura no permitía aún transcripciones a gran escala?[64]

La contextualidad material de la cultura entre los siglos VIII y VII a.C., más que apoyarla, parece desmentir la tesis de un texto homérico completo ya confeccionado y transcrito para uso de los rapsodos. Además, si dirigimos la vista a la crítica antigua sorprende la perentoria afirmación (que constituyó para Wolf[65] uno de los testimonios

Marazzi-Tusa 1976; AA.VV., *L'isola di Vivara. Nuove ricerche*, «Parola d. passato», 33, 1978, pp. 197 ss.

[64] Ver a propósito de esto las pertinentes observaciones de Kontoleon 1963, pp. 175 ss. (sobre el problema de la escritura en la época de Arquíloco).

[65] Wolf 1795, p. 76 (1963, p. 58).

cardinales de su teoría) de un tardío escritor judaico, Flavio Josefo (*Contra Ap.* I 12):

> En ningún lugar de Grecia se encuentra un escrito que tengamos por más antiguo que la poesía de Homero. Está claro que él vivió después de la guerra de Troya; dicen que no dejó por escrito su poesía, sino que, confiada a la memoria, fue estructurada más tarde en cantos y por tal motivo se encuentran de ella numerosas variantes.

Se juzgue como se quiera el valor de este testimonio, se mantiene en pie el hecho de que hasta hoy ningún dato histórico ni arqueológico ha podido desmentirlo. Más bien al contrario, hay que decir que el cuadro trazado por Flavio Josefo de un epos basado exclusivamente en el carácter repentizado de la composición, en la memoria y la repetición oral, ha constituido la idea maestra de toda la teoría oralística moderna. ¿Qué respuesta estamos en condiciones de dar a la pregunta de cuándo y dónde los dos poemas fueron unificados y alfabetizados? No podremos responder sino con hipótesis más o menos basadas en la evidencia externa a los dos poemas. Para no recorrer una vez más todo el *iter* de una discusión sin fin, dilatada durante siglos desde la antigüedad postclásica a nuestros días, me limitaré a algunas observaciones esenciales que quizás no encontrarán, como es obvio en asuntos de este tipo, un consenso unánime. Pero el disentimiento, más que el consenso, en las ciencias de la naturaleza y del hombre, es el acicate de toda comprensión creativa.

El punto de referencia del que se suele partir son las dos noticias transmitidas por el *Hiparco* (228b) pseudoplatónico y por Cicerón (*De or.* 3, 137): por la primera sabemos que Hiparco, el hijo de Pisístrato, introdujo en el Áti-

ca los poemas de Homero e hizo que fueran recitados, por turnos y sin interrupción, en la fiesta de las Panateneas. La segunda,[66] en cambio, atribuye a Pisístrato el mérito de haber recogido «los cantos sueltos» de Homero y de haberlos ordenado en la forma con que habían llegado al tiempo de Cicerón.

Prescindiendo del problema de la autenticidad de ambas noticias (particularmente la que nos transmite Cicerón),[67] discordantes entre sí, podemos llegar a admitir que en el siglo VI, en época de Pisístrato o de los Pisistrátidas, fue transcrito Homero, pero no sabemos si esa edición, por así decir «protohistórica»,[68] tenía ya la estructura de la edición canónica que conocemos. No podemos afirmar tal cosa ni siquiera de la edición personal que poseía Eutidemo de Quíos,[69] el sofista contemporáneo de Sócrates, a pesar de la explícita precisión de que contenía «todos los versos de Homero». ¿Cuáles eran la naturaleza y el contenido del Homero completo que poseía Eutidemo o del que memorizaba Nicerato, el hijo de Nicias,[70] o del Homero perteneciente al maestro de escuela que asombró a Alcibíades por las correcciones que aportó al texto?[71] ¿Quién podría dudar del carácter casual de tales ediciones, abiertas incluso a la intervención de un maestro de escuela? Es difícil imaginar una obra, como la epopeya homérica, más disponible y abierta, en el devenir de su larga historia, a las manipulaciones efectuadas, con fines políticos o sin ellos,

[66] Para el análisis de éstos y otros testimonios cfr. Davison 1962, pp. 219 ss.

[67] Que tiene como fuente probable a Asclepiades de Mirlea (en torno al 100 a.C.), cfr. Kaibel 1898, p. 26.

[68] Davison 1962, p. 220.

[69] Xenoph. *Mem.* 4, 2, 10.

[70] Xenoph. *Symp.* 3, 5.

[71] Plut. *Alc.* 7, 2.

en correspondencia a los contextos de cada situación y a los auditorios, por parte de quienes lo produjeron en las audiciones públicas o incluso de quien lo transcribió para uso personal.[72] La fluidez que el texto conservó hasta la canónica y autoritaria edición alejandrina da testimonio de la vitalidad y el alcance de un fenómeno cultural en el que la sociedad griega reconoció, en el curso de muchos siglos, su propia identidad histórica.

Las preguntas que nos hemos planteado no son inoportunas en el panorama de la crítica homérica actual, propensa las más de las veces a creer que Grecia poseía *plenamente* la técnica de la escritura antes del siglo V a.C. La invención de la escritura alfabética con sus primeras aplicaciones prácticas, sobre materiales más a menos duraderos, para dedicatorias sepulcrales y votivas y para la fijación de normas sociales y jurídicas, fue una cosa; otra distinta fue la costumbre de la escritura extendida y difundida a gran escala, de forma que permitiera la fijación por escrito de una vasta obra como son los poemas homéricos. La producción y circulación del libro fue un evento que no maduró hasta la segunda mitad del siglo V;[73] no es ninguna casualidad que precisamente a partir del segundo cuarto de aquel mismo siglo se hagan tupidas en la poesía[74] y en el arte[75] las referencias al nuevo símbolo del escrito y de la lectura.

[72] La evidencia de que disponemos es demasiado conocida para que deba ilustrarla en este lugar. Sobre la fluidez de la tradición en relación con los contenidos que encuentran expresión en ella cfr. Van Groningen 1953; Finley 1965; Brillante 1981, pp. 45-77.

[73] Turner 1952 (revisado y puesto al día en Turner 1975).

[74] Ver sobre todo Aesch. *Suppl.* (463 a.C.?) 946 s.: *taût'ou pínaxín estin eggegramména / oud'en ptykhaîs bíblon katesphragisména*, Pind. *Ol.* 10, 1 ss. (474 a.C.): *anágnote... póthi phrenòs / emâs gégraptai*, Crit. fr. 1, 9 Gent.-Pr.: *Phoínikes d'heûron grámmat'alexíloga*. Para la documentación cfr. Pfeiffer 1968, p. 26. Las rarísimas referencias anteriores al siglo V son relativas

En realidad el proceso de alfabetización fue mucho más lento de cuanto podamos imaginar, y en lo gradual de su desarrollo no cambió sustancialmente, dentro de la sociedad griega en gran medida analfabeta, el sistema comunicativo y la actitud psicológica de vida y de pensamiento innata en la tradicional cultura oral. El poder de la memoria se mantuvo sin cambios, y sin cambios permaneció el carácter oral tanto de la comunicación como de la transmisión. El hecho más significativo, desde este punto de vista, es que la producción epigráfica en verso utilizaba fórmulas, estilemas y metros pertenecientes al repertorio de la poesía citaródica y coral.[76] Se debe notar, en un inciso, que es absolutamente gratuito el escepticismo de algunos estudiosos que niegan apriorísticamente la posibilidad de metros de la lírica en el uso epigráfico. Los autores de las inscripciones, tal vez poetas de profesión ellos mismos, actuaban en una cultura de difusión oral en que fórmulas, estilemas y versificación eran patrimonio común, aprendido auralmente y reutilizado en la composición epigráfica. Sería impensable figurarse a los autores de inscripciones ocupados en transcribir para uso compositivo palabras y frases sacadas de rollos de papiro que contuvieran textos de Homero y de la poesía lírica.

La dimensión oral se mantuvo fuertemente enraizada hasta fines del siglo V. Incluso las obras del teatro se concibieron como una ejecución para ser escuchada, vista y memorizada;[77] una dimensión que se prolongó todavía duran-

---

a un escrito epistolar (*Il.* 6, 169) o a la fijación por escrito de leyes (Sol. fr. 30, 20 Gent.-Pr.) o a la lectura de una inscripción sepulcral (Peek 1210, 2 Eretria siglos VI-V a.C.).

[75] Immerwahr 1964.

[76] Cfr. Parte I, cap. 4, p. 125.

[77] Havelock 1980; Segal 1982.

te algunos siglos, hasta cuando en el contexto de la civilización del libro la escritura fue sentida ya como verdadero y propio acto literario.

Ahora bien, en cuanto a los modos de la composición—el punto clave que siempre reaparece en el debate sobre la oralidad—es importante observar que no se da una sustancial solución de continuidad entre el mundo de la épica y la edad de la lírica. Si solución hubo, más bien debió concernir a un uso más extendido de la alfabetización, esto es de aquel arte de «componer las letras», para usar la expresión del *Prometeo* esquíleo (vv. 460 s.), «memoria de todas las cosas» y «madre laboriosa de las Musas». Podemos asumir tranquilamente la tesis de un Arquíloco poeta oral tanto como del aedo homérico.[78] Su lenguaje y sus modos de pensamiento operaban aún en gran parte siguiendo la estela de la dicción épica.[79] Los aspectos creativos de su sistema semántico, relacionados con las varias situaciones y vicisitudes de su poetizar, no constituyen objeciones válidas contra la tesis de la oralidad. La poesía oral es tan creativa como la poesía escrita. Los poemas de Arquíloco, dada también su reducida extensión respecto a los cantos épicos, fueron probablemente escritos quizás por el mismo poeta o por otros, y luego memorizados y divulgados por las ejecuciones de los rapsodos a la par que la poesía homérica.[80] La *skytále*, a la cual se alude en el fragmento arquiloqueo 188 T.,[81] deja presumir que la piel fue el material

[78] Page 1963.

[79] Cfr. Parte III, cap. 11, p. 400-1.

[80] Como atestigua Heráclito, cfr. n. 23.

[81] La *skytále*, usada en Esparta, consistía en un bastón en torno al cual se arrollaba oblicuamente una tira de piel blanca que llevaba escrito el mensaje a transmitir; si se separaba la piel del bastón el mensaje resultaba indescifrable. Por consiguiente, el destinatario debía poseer un bastón de igual espesor. Este instrumento de comunicación fue ideado por los espar-

de escritura normal.[82] Análogas conclusiones debemos sacar en lo que se refiere a Hesíodo y a los *Himnos* homéricos, como parecen probar ahora los resultados de la investigación sobre sus sistemas formulares.[83] En particular para los poemas hesiódicos la hipótesis más plausible dice que su transcripción fue el trámite de paso desde la fase de composición a la de transmisión oral.

No de otra forma debió de configurarse en época arcaica la praxis compositiva de la poesía elegíaca y yámbica y del canto solista acompañado por instrumento de cuerda, géneros poéticos destinados a la ejecución en el simposio o, de cualquier modo, en ocasiones de la vida comunitaria. El poeta monódico podía componer de forma repentizada con referencias precisas al *hic et nunc* de la ocasión,[84] o bien ejecutar textos redactados previamente para ceremonias rituales y situaciones típicas del lugar de la *performance*, o bien, finalmente, confiar a otros composiciones propias destinadas a reuniones simposíacas en las que no participaría personalmente.[85] Debemos presumir que se

---

tanos para enviar despachos militares a los comandantes ocupados en acciones de guerra; cfr. Thuc. 1, 131; *Schol.* Pind. *Ol.* 6, 91 (154d, I p. 190 Drachm.); Hershbell 1978, p. 86. En el fragmento de Arquíloco «os voy a contar una fábula, Cerícide, mensajero funesto» (*akhnyméne skytále*) es de notar el juego de palabras *Kerykíde* «hijo de heraldo» - *skytále* «bastón mensajero» de funestas noticias. No está claro si la *skytále* se refiere a la *persona loquens*, el poeta (Lasserre-Bonnard), o a Cerícide (Bonanno 1980*a*, p. 78); en cualquier caso su uso metafórico permite intuir que el mensaje transmitido era inteligible sólo al destinatario.

[82] Así Jeffery 1961, pp. 57 s.

[83] C. O. Pavese 1972, pp. 111-96; Cantilena 1981; Mureddu 1983.

[84] Dos ejemplos inmediatos: Anacreonte, fr. 33 Gent. (cfr. Pretagostini 1982*a*) y 38. Sobre la colección teognídea para uso convivial cfr. Vetta 1980, pp. XVII ss.

[85] Epístolas poéticas, mejor «cantos encomendados», como Alceo frr. 130b; 401 Voigt (cfr. Vetta 1981, pp. 485 s.), o, por ejemplo, Arquíloco, fr. 188 T. (cfr. Rosler 1976).

ejecutaron siguiendo una praxis no muy distinta de la composición oral aquellas odas de Baquílides y Píndaro que Th. Gelzer[86] definió con razón de tipo *authigenés*, ejecutadas por el propio poeta o enseñadas por él al coro para su ejecución, como los tres brevísimos epinicios de Baquílides (2; 4; 6) para Argeo, para Hierón y para Lacón, sin mito, el primero de estructura triádica, los demás monostróficos, compuestos enseguida de la victoria, en el mismo lugar de la competición. Auténticos anuncios de victoria que repiten en la refinada estilización de ciertas odas de Anacreonte[87] un esquema convencional donde hallan espacio el motivo del elogio y las puntuales referencias al vencedor, a su familia, al lugar de la victoria y a la especialidad atlética.[88] Investigaciones recientes sobre los modos de composición y de *performance* de la poesía en las islas Gilbert del Pacífico meridional[89] han mostrado cómo los poetas orales del lugar elaboran sus cantos, a través de un largo proceso de meditación solitaria y escuchando al mismo tiempo los pareceres y las sugerencias de un grupo de colegas debidamente convocados. Dedican un especial cuidado a la dicción, respetando los cánones de una técnica exigente y refinada. Una vez compuesto el poema, el poeta lo enseña a los que lo habrán de ejecutar: el coro lo aprende frase a frase y ejecuta figuras de danza que acompañan al canto. También los ensayos son largos y elaborados. La comparación puede servir para dar una idea de cómo el poeta coral griego, que podía ser también instructor del coro,[90] preparaba a los coreutas para la ejecución del canto, haciéndoles

[86] Gelzer 1985.
[87] Gentili 1958*a*, pp. 111-126 (esp. pp. 124 s.).
[88] Cfr. en cuanto a Píndaro *Ol.* 11 y 12 y *Pyth.* 7.
[89] Cfr. Finnegan 1977, pp. 82 s.
[90] Véase ahora Calame 1977*a*, I, pp. 394 y 398 s.

memorizar el texto e indicándoles los «modos» o los aires musicales que debían acompañarlo. Conviene recordar que la práctica de escribir música no tuvo su inicio antes de la segunda mitad del siglo v.[91] Atribuir al poeta lírico los modos de composición oral no es hipótesis sin fundamento, si no se olvida que aún en época helenística Diógenes de Tarso[92]—no de otro modo su lejano sucesor Tommasso Sgricci en el siglo XVIII presentaba al público de los teatros dramas repentizados—[93] improvisaba tragedias sobre temas que proponía el auditorio. El escepticismo, manifestado por algunos estudiosos, sobre la aplicación del concepto de oralidad a la poesía lírica se basa en el prejuicio de que la oralidad se resuelve en la composición oral y que no tienen influencia sobre la estructura compositiva la oralidad de la ejecución y transmisión del texto. Dos elementos que nunca nadie podrá negar a la fenomenología de la lírica que, por lo demás, y hasta el tardo arcaísmo, conserva características inconfundibles de tradicionalidad en sus estructuras lingüísticas.

La praxis y la teoría de la improvisación poética en el *Settecento* ofrecen un vivo interés no sólo para los estudios sobre la oralidad como fenómeno recurrente en las varias culturas, o sea para la oralística comparada, sino también para el estudioso del mundo antiguo. Otro dato significativo, que aquí se quiere subrayar, concierne a la historicidad del fenómeno representado por la relación entre civilización europea moderna y experiencia griega. Por primera vez en la cultura occidental se manifiesta el conocimiento preciso del carácter oral de una buena parte de la poesía

[91] Cfr. Parte I, cap. 2, p. 61 n. 4.
[92] Cfr. *supra*, p. 37. 42.
[93] Gentili 1980, p. 38 n. 44.

griega. Un conocimiento ya presente en G. B. Vico, que intuyó la naturaleza oral de la épica griega.[94]

La misma visión de la poesía griega corre a través de la rica publicística que acompañó la actividad de los improvisadores del XVIII y la sostuvo. De ahí la acentuación de algunos motivos cardinales de la doctrina poética antigua, como la relación arte-naturaleza y el carácter entusiástico de la posesión poética y artística. La continuidad, en este último punto, entre Grecia e Italia deviene objeto de un profundo análisis por parte de Saverio Bettinelli, quien afirma que griegos e italianos son los únicos pueblos con una extraordinaria disposición natural para el entusiasmo en las artes figurativas, en la música y en la poesía.[95] La atención, tan viva en aquel período, que se dispensó al quehacer poético de los griegos y a su innata disposición para las artes, no fue efecto de una reconstrucción erudita, sino más bien un «redescubrimiento», relacionado con la experiencia directa de la improvisación.

El conocimiento de este fenómeno no se circunscribió por otra parte a los límites geográficos de Italia, sino que implicó a toda la cultura europea, francesa, inglesa y alemana entre los siglos XVIII y XIX,[96] y se encuentra en el origen de las intuiciones sobre la naturaleza oral de la poesía homérica expresadas por Wolf.[97] Naturalmente, me guar-

[94] G. B. Vico, *La scienza nuova seconda* giusta l'edizione del 1744, ed. de F. Nicolini, Bari 1953², Libro III «Della discoverta del vero Omero»; cfr. Cerri 1985.

[95] Bettinelli 1799, p. 209.

[96] Véase por ejemplo Blackwell 1735, pp. 118 ss.; R. Wood 1769, p. 49; Barthélemy 1788 cap. 80; Schlegel 1798, p. 154; Rochette 1817 y 1818; Welcker 1845, pp. LXXXVII-CI.

[97] Wolf 1795 p. 102 (p. 78): «Neque enim nobis opus est afferre singularia specimina validioris memoriae, ut Hortensii oratoris, quem Cicero narrat ea, quae secum commentatus esset, sine scripto omnia reddere po-

daré de decir que la teoría de M. Parry se encuentre ya toda entera en las ideas de Wolf o de cualquier otro estudioso de su tiempo. A él en verdad hay que atribuir el mérito de haber ofrecido por primera vez una visión coherente y sistemática de la técnica formular y de su función.[98] Sólo quiero subrayar la importancia de aquellas primeras aproximaciones a la problemática de la oralidad, que luego fueron descuidadas en la investigación posterior sobre Homero, dominada por la perspectiva analítica.

En este panorama de la oralística homérica ocupa una posición de relieve, que va más allá de las ideas de sus contemporáneos, el historiador y antropólogo A. H. L. Heeren, que en un ensayo llamaba la atención sobre la *performance* de Demódoco en la *Odisea* (*Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt*, Parte III, cap. I, Wien 1817 [1812], pp. 113 s.). En esencia, la novedad de la tesis de Heeren reside en su comprensión de que el cantor homérico operaba ya mediante la improvisación repentizada ya mediante la reutilización de cantos memorizados (o incluso confiados ya a la escritura). En esta su percepción del proceder del aedo homérico, Heeren había intuido la libertad que tenía el cantor para variar, mediante la improvisación, un material épico preexistente.[99]

---

tuisse iisdem verbis, quibus cogitavisset, sive poëtarum, tum *autoskhediadzónton*, qui Italis *improvisatores* vocantur, tum aliorum multorum, quos constat, praesertim interdictos usu scripturae, plura millia versuum et fecisse in animo, et memoriae infixa saepius repetiisse».

[98] No puedo en verdad estar de acuerdo con la afirmación perentoria de Latacz (1979, p. 39) según la cual «Milman Parry 1928 und in den folgenden Jahren nichts wesentlich anderes sagte, als die Homerforschung schon um 1850 gewut hatte. Parry sagte es allerdings wesentlich präziser, und das konnte er, weil er seine Thesen durch minuziöse statistische Analysen absicherte. Aber neu war seine Theorie nicht».

[99] Ver Thiel 1985.

La visión de Grecia que, a partir de Winckelmann, el neoclasicismo hizo suya, es, como se sabe, una elaboración conducida sobre los modelos del arte helenístico. Fue pues una operación que desfiguró la auténtica historicidad de la civilización arcaica y clásica. Tal visión ejerció una enorme influencia sobre toda la cultura europea posterior, orientando no únicamente los estudios filológicos y la reconstrucción del mundo antiguo, sino también la enseñanza escolar. Algunos aspectos de la poesía griega desde Homero a los trágicos sólo en este siglo, a consecuencia de la teoría de Parry, han sido asequibles a nuestra cultura. La idea de una poesía tradicional, formular, comunitaria, de interacción entre cantor y auditorio, constituye la clave indispensable para una correcta inteligencia de la producción cultural griega, hasta el advenimiento del libro en época de Platón.

Muchos indicios permiten ahora entrever la posibilidad de una recuperación de la Grecia más antigua, la del arcaísmo asido en la vitalidad de sus formas de comunicación. Un puente que, vadeando las experiencias del viejo neoclasicismo y del idealismo en sus más varias expresiones, una directamente a la más antigua estación de la poesía occidental las nuevas exigencias de oralidad que se van dibujando en la cultura actual, por oposición al carácter libresco, intimista de la poesía moderna. Es la perspectiva señalada por N. Frye:

But the cultural changes of the last two decades or so make it obvious that we are beginning to move into a different cultural orbit, and one which is recapturing many of the qualities of pre-literate culture. The revival of oral poetry is the most obvious of these new factors: poetry read or recited to groups which is close to improvisation, usually has some kind of musical ac-

companiment or background, and often takes the form of commentary on a current social issue.... Poetry which addresses a visible audience must win the sympathy of that audience, and hence a surface of explicit statement embodying social attitudes that the audience can share comes back into poetry. Of the characteristics of an oral culture that are once again with us, one is what Wyndham Lewis recognized and deplored as the «dithyrambic spectator». Such poetry demands a consolidation of public opinion. We shall not, I hope, go so far as to retribalize our culture around formulaic units.... But a similar oral context, and a similar appeal to immediate emotional response, is obviously reappearing in our literature.[100]

Esta interesante página de Frye ha encontrado una verificación efectiva al afirmarse, en América, una vanguardia poética que se define como «posmoderna» y toma su alimento de las contribuciones sobre la poesía oral suministradas, en los últimos decenios, no sólo por la antropología cultural sino también y sobre todo por la más competente filología clásica americana, representada por los estudios de Parry, de Lord y de Havelock. Se trata de una frondosa línea de poetas y de teóricos que han abierto un vivo y estimulante debate sobre la que ellos llaman poesía «procesual», «abierta», o del «diálogo».[101]

[100] Frye 1969, pp. 15-16.

[101] Por ejemplo: George Quasha, D. Antin, J. Rotenberg, R. Kelly, R. Gross, D. Tedlock, C. Stein. Un instrumento de elaboración y difusión de sus ideas lo representa ahora la revista «New Literary History»: véase Quasha 1977, p. 491.

II

POESÍA Y MÚSICA

> Comprometido entre el sonido y el significado no consiente soluciones parciales a favor de uno u otro término.
>
> La poesía... es música hecha con palabras e incluso con ideas: nace como nace, de una entonación inicial que no se puede prever antes de que nazca el primer verso.
>
> (EUGENIO MONTALE, *Sobre poesía*)

Los griegos, desde la época más antigua, confiaron sus manifestaciones culturales a la palabra asociada a la música y la danza. No es una casualidad que la poesía fuera denominada «danza parlante» al menos por lo que se refiere a algunas formas mélicas como el hiporquema:[1] tan estrecho era el vínculo que unía el signo verbal al musical y gestual. Ello explica por qué el término *mousiké*, «el arte de las Musas», fue adoptado para significar no solamente el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir los medios de comunicación de una cultura que transmitía oralmente sus mensajes en representaciones públicas. El compositor de cantos corales para las ceremonias festivas, el poeta-ejecutante de los cantos solistas para las varias ocasiones de la vida comunitaria eran los portadores de una cultura que, a través de los resortes del lenguaje poético

[1] Plut. *Quaest. symp.* 9, 748a. Sobre el carácter del hiporquema, danza típica de la poesía lírica, ver ahora el exhaustivo estudio de Di Marco 1973-74.

y la armonía de los ritmos y las melodías, favorecía el acto de escuchar y la memorización. Bajo el punto de vista de su función paidéutica, la *mousiké,* entendida como unión de palabra, melodía y danza, fue sentida como la más eficaz de todas las artes para la educación del hombre. En el *De musica* (p. 56, 6 ss. W.-I.), Arístides Quintiliano (siglo II o III d.C.), al dibujar la relación entre el arte musical y el de la pintura y la escultura, observa que estas últimas producen efectos limitados porque ofrecen a la vista sólo una representación estática de la realidad; la poesía sin melodía y danza actúa sobre el ánimo a través del oído, pero no sabe excitar el *páthos. La mousiké,* en cambio, por medio de la palabra, la melodía y la danza, que es una representación mímica de las acciones basada en el ritmo, actúa a través del oído y la vista, realizando de modo dinámico y no estático el más alto grado de mímesis, es decir, una forma de espectáculo en que todas las Musas se juntan en una especie de teatro total. Las consideraciones de Arístides Quintiliano sobre los aspectos comunicativos de la *mousiké* se aplican *tout court* al sistema cultural de la Grecia arcaica, basado casi exclusivamente en la oralidad de la comunicación del mensaje poético, en la auralidad y la visualidad de su recepción: poesía-espectáculo, pues, que se convierte en el principal instrumento de difusión y transmisión del saber. El poder paidéutico de la *mousiké,* que era capaz de implicar al público en un nivel no únicamente intelectual sino también emocional a través de la mímesis, había sido ya teorizado por Platón[2] y por Aristóteles:[3] Platón juzgaba negativamente sus efectos sobre el espíritu humano, que ella sustraía al control de la razón; Aristóte-

[2] *Resp.* 10, 601ab; 606ab ss.
[3] *Pol.* 8, 1340a 12; 1341b 32 ss.; cfr. *Poet.* 1449b 24 ss.

les, por el contrario, creía que su capacidad de excitar fuertes emociones comportaba un elemento catártico, apto para liberar al espíritu de las pasiones y consecuentemente para hacerlas inofensivas en la vida real.

Ninguna de las melodías que se ejecutaron en la Grecia arcaica y clásica ha llegado hasta nosotros. Conocemos sólo sus nombres y, de algunas, aproximadamente, los datos técnicos y los aspectos sociológicos: la destinación sacra o ritual y la función paidéutica atribuida a cada una de ellas de estimular en el auditorio emociones particulares y estados de ánimo que contribuían a formar el carácter y el comportamiento del ciudadano.[4]

Los griegos ignoraban completamente la armonía (*harmonía*) y la polifonía, en la acepción moderna del término como superposición de sonidos: su música se expresó exclusivamente por medio de la pura melodía. El término «armonía» designaba, en sentido técnico, la afinación del instrumento, o bien la disposición de los intervalos en el interior de la escala, pero también la altura de los sonidos, la andadura melódica, el color, la intensidad, el timbre de un mismo aire musical.[5] Las palabras *polyphonía* o *polykhordía* se referían a la multiplicidad y variedad de los sonidos de un aire musical o de un instrumento. El acompañamiento instrumental seguía fielmente el desarrollo de la línea del canto.

[4] El arte figurativo parece demostrar que la praxis de escribir música tuvo su inicio en la segunda mitad del siglo v a.C. (Pöhlmann 1960, pp. 10 ss.; Pöhlmann 1976). El testimonio más antiguo sobre el uso, ya consolidado en el siglo IV a.C., de confiar a la escritura las notaciones musicales nos lo da Aristóxeno (*Harm.* 2, 239 s., p. 49 Da Rios). Para la tesis que propuso Bataille 1961, de que el sistema semiográfico musical que conocemos por las tablas de Alipio no sería anterior al siglo III a.C., se remite a Hemmerdinger 1982.

[5] Cfr. Winnington-Ingram 1936; Comotti 1991, pp. 26 s.; 63.

Los aires o composiciones musicales fueron llamados *nómoi*, «normas, leyes, convenciones». El Ps. Plutarco explica los motivos para el uso de esa palabra que recubre tanto la esfera de la costumbre y el derecho como la de la música y el canto:

> El canto con la cítara (citarodia) desde Terpandro hasta la época de Frínide mantuvo un carácter de absoluta simplicidad: no era lícito en el pasado componer cantos citaródicos como se hace hoy en día, ni pasar de una armonía (o escala musical) a otra o de un ritmo a otro: en efecto, se mantenía en cada *nómos* la tensión de las cuerdas [afinación, entonación] que le era propia. De ahí la denominación de *nómoi*: eran llamados así porque no era lícito contravenir el tipo de entonación establecido por norma para cada uno de ellos.[6]

Parecido es el discurso de Platón (*Leg.* 3, 700ac) sobre las estrictas normas que regían en la música desde la época más antigua, normas que más tarde, sobre todo en su tiempo, fueron descuidadas: la música estaba dividida en *géneros* y modos bien definidos; un primer género concernía a las súplicas a los dioses, denominadas 'himnos', un segundo género se refería al canto para los difuntos, los *thrénoi*, el tercero era el 'peán' y el cuarto el 'ditirambo', y finalmente los *nómoi* que constituían otra especie de cantos. Añade que, una vez distinguidos estos géneros, ya no era lícito, como ocurría en su tiempo, transformar abusivamente un género melódico en otro. La transgresión a la norma era castigada.

Cuatro eran los géneros de *nómoi*: 1) citaródico (*kitha-*

[6] *De mus.* 6, 1133b. Sobre las características de los varios *nómoi* y en general sobre la actividad de Terpandro en el campo de la citarodia ver Gostoli 1990, pp. XV ss.

roidikós), canto solista con acompañamiento del instrumento de cuerda; 2) aulódico (*auloidikós*), canto solista con acompañamiento de *aulos* (flauta); 3) aulético (*auletikós*), solo de *aulos*; 4) citarístico (*kitharistikós*), solo de cítara denominado también *psilè kithárisis*. Cada *nómos* adoptaba un nombre propio en relación con su lugar de origen,[7] con su forma rítmica o su extensión tonal,[8] con su destino sacro,[9] y tenía una armonía propia.

Observada en su dimensión diacrónica, la relación poesía-música se establece, al menos hasta los primeros decenios del siglo V, en términos de una adecuación de la línea melódica a la cadena verbal: éste es el sentido de la alocución «oh himnos, señores de la cítara» que leemos en el *incipit* de la segunda *Olímpica* de Píndaro. La música consistía en melodías simples que encontraban apoyo en el ritmo-medida del verso y eran confiadas a la improvisación sobre los módulos musicales de la tradición oral: su función fue principalmente la de connotar al texto poético en relación con el destino y la ocasión de la *performance*. Pero ya antes de Timoteo se advierten los intentos de la música por desvincularse del texto. El predominio del nuevo gusto por las melodías asiáticas, muelles y lascivas, la jónica y la lidia, y por los instrumentos orientales, la *sambyke* y el *trígonon*, trajo la progresiva renuncia a la simplicidad, a la austeridad solemne de las armonías tradicionales, la dórica y la eólica. En lugar de los viejos aires musicales de Alcmán, Estesícoro y Simónides se prefería escuchar los aires obscenos de Gnesipo, ejecutados con la armonía li-

[7] *Aiólios, Boiótios* (Ps. Plut. *De mus.* 4, 1132d; Poll. *Onom.* 4, 65)

[8] *Orthios, Trokhaîos, Oxys, Tetraoídios* (Ps. Plut. *loc. cit.* y 7, 1133f); *Trimelés* o *Trimerés* (Ps. Plut. *De mus.* 4, 1132d; 8, 1134b).

[9] *Diós, Athenâs, Apóllonos* (Poll. *Onom.* 4, 66), *Pythikós* (Poll. *Onom.* 4, 84).

dia.[10] En las *Nubes* (vv. 1355-1358; 1362) de Aristófanes el joven Fidípides emite un severo juicio sobre los cantos de Simónides, que él tiene por un mal poeta.

Un aspecto típico del fenómeno fue la adopción de líneas melódicas complicadas, tortuosas, con abigarramiento de notas, que sugerían a los poetas cómicos la imagen despreciativa de «sendas» o «galerías de hormigas».[11] Esta mayor libertad expresiva comportó inevitablemente una menor sujeción a las estructuras métrico-rítmicas del texto verbal: un dato que se puede encontrar ya en las ejecuciones anteriores al 450 a.C. Prátinas de Fliunte, autor de tragedias y dramas satíricos, lamenta, en un hiporquema (fr. 708 P.), que el sonido del *aulos* domine sobre las palabras impidiendo su percepción en el canto, y que el coro se vea obligado a seguir al auleta: de ahí la amonestación «fue la Musa quien hizo rey al canto, que el *aulos* sea secundario en la danza» (vv. 6-7).

Las formas mélicas, en las que encontró amplio espacio el virtuosismo expresionista de la nueva música, constituyeron los dos géneros más cultivados a partir de entonces: el ditirambo y el *nómos* citaródico.[12] En una de sus comedias, el *Quirón* (fr. 155 K.-A.), Ferécrates, con incisivo vigor polémico, narra la violencia y el suplicio que los protagonistas del nuevo *nómos* y el nuevo ditirambo (Melanípides, Cinesias, Frínide y Timoteo) infligieron a la música, representada como una mujer lancinada y maltrecha que describe el mísero estado a que ha sido reducida.

Melanípides (siglo V a.C.), el más admirado entre los

[10] Eupol. fr. 148 K.-A.; Cratin. fr. 276 K.-A.
[11] Cfr. Taillardat 1965, pp. 456 ss.
[12] Sobre el ditirambo véase Privitera 1965; Privitera 1972*a*.

ditirambógrafos,[13] fue el primero en liberar de los vínculos de la responsión estrófica al ditirambo, introduciendo las llamadas *anabolaí*, esto es preludios, los solos líricos astróficos.[14] El Ps. Aristóteles (*Probl.* 19, 15), al describir la progresiva afirmación del canto solista por encima del canto del coro, reconoce las razones del fenómeno en las mayores posibilidades imitativas de un canto astrófico respecto a la estructura estrófica del coro que tiende a garantizar con su uniformidad rítmico-melódica la uniformidad del *ethos*. La ausencia de responsión estrófica permitía una más rica variedad de ritmos y melodías y una expresividad emocional más realista, en relación con el continuo y repentino transformarse de las armonías. También el papel prominente que asignó Melanípides al auleta[15] contribuía a acentuar el mimetismo del canto solista. Mientras que en el pasado, observa el Ps. Plutarco (*De mus.*, *loc. cit.*) el auleta estaba a merced del poeta, ya que la poesía cumplía el papel de guía y el auleta debía atenerse a las instrucciones del compositor, con Melanípides se invirtieron los papeles y el texto se convirtió en el servidor humilde de la música.

Cinesias (segunda mitad del siglo V a.C.), uno de los blancos preferidos de la polémica de Aristófanes, se distinguió por el uso indiscriminado de las modulaciones vocalizadas de la melodía;[16] Frínide (mediados del siglo V a.C.) por el empleo en el nómos de un particular artificio técnico (el *stróbilos*, una especie de cejilla que permitía modificar la entonación de la cítara),[17] gracias al cual podía

[13] Xenoph. *Mem.* 1, 4, 3 = Test. 6 Del Grande.

[14] Aristot. *Rhet.* 3, 1409b 26 ss. = Test. 3 Del Grande.

[15] Ps. Plut. *De mus.* 30, 1141d = Test. 4 Del Grande.

[16] Pherecr. fr. 155, 8 ss. K.-A. (ap. Ps. Plut. *De mus.* 30, 1141e) = Test. 8 Del Grande; cfr. Lasserre 1954, p. 173.

[17] Pherecr. fr. 155, 14 K.-A. = Test. 3 Del Grande; cfr. Düring 1945, p. 186.

tocar con cinco cuerdas diversos géneros armónicos. Él aumentó hasta nueve las siete cuerdas de la cítara y en el terreno de la estructura métrico-rítmica del texto parece que se atuvo a los módulos tradicionales de Terpandro en el uso de dáctilos, a los cuales sin embargo habría asociado metros-ritmos «libres»,[18] probablemente metros análogos o afines a los que se encuentran de nuevo en los *Persas* de su discípulo Timoteo. Otras innovaciones de relieve, en el área del ditirambo, fueron llevadas a cabo la primera por Crexo (siglos V-IV a.C.), que introdujo el uso del recitativo y en el canto el acompañamiento al agudo, contra la práctica tradicional del acompañamiento al unísono;[19] la segunda por Filoxeno de Citera (siglos V-IV a.C.), que según parece insertó los solos en el canto del coro[20] y por consiguiente el diálogo lírico.[21] En realidad, el ditirambo de forma dramática no fue una invención de Filoxeno. El *Teseo* de Baquílides (*Dith.* 18 Sn.-Maehl.) es ya un verdadero diálogo lírico, con estructura monostrófica, entre un personaje, Egeo rey de Atenas, y el coro. La innovación, por tanto, que los antiguos atribuían a Filoxeno, debió de consistir en que el solo del personaje tenía estructura métrica y melódica distinta del canto del coro: un solo análogo a la monodia del drama ático.

Pero el gran protagonista de la nueva música fue Timoteo de Mileto (hacia 450-360 a.C.); el propio poeta es consciente de ello cuando afirma (fr. 796 P.): «no canto

[18] Procl. *Chrest.* 46, II p. 45 Severyns = Test. 4 Del Grande. Cfr. Gostoli 1990, pp. 108-109.

[19] Ps. Plut. *De mus.* 28, 1141ab.

[20] Ps. Plut. *De mus.* 30, 1142a = Test. 15 Del Grande: leo <*monōidikà*> *méle* con Westphal; mucho menos probable es <*probatíōn aigôn te*> de Weil y Reinach; para la discusión del pasaje remito a Pickard-Cambridge 1962, p. 46.

[21] Cfr. Ferrin Sutton 1983.

viejas melodías, mis nuevas composiciones son mejores. Zeus es el nuevo rey, en otro tiempo dominaba Crono; fuera de aquí la vieja Musa». En la última sección del célebre *nómos* los *Persas* (791, 229 ss. P.), reivindica el mérito de haber conferido mayores posibilidades expresivas a la cítara «con los metros y los ritmos de los once sonidos», es decir aumentando hasta once el número de cuerdas del instrumento; el número doce que le atribuye Ferécrates hay que entenderlo en el sentido genérico de «muchas cuerdas».[22] Es importante la distinción ente metros y ritmos adoptada por Timoteo: el primer testimonio claro del divorcio entre métrica y música. El esquema métrico del verso ya no constituye, como en el pasado, la base rítmica de la ejecución musical. La discordia entre las dos artes, que había estallado, como hemos visto, en tiempo de Prátinas, halló primero en Melanípides y luego en Timoteo la solución definitiva con el predominio incontestado de la música sobre la palabra. El texto se convierte en libreto para música. Como muestra el largo fragmento de los *Persas*, también Timoteo, análogamente a Frínide, asocia a los dáctilos estructuras de varia especie, yambos, troqueos, créticos y metros eólicos; principalmente estos últimos, hay que presumirlo, debieron de connotar la versificación del *nómos* de Timoteo frente a la tradicional del *nómos* terpandreo. El contraste entre las dos formas mélicas del ditirambo y el *nómos* se había hecho tan frágil que mal se podían distinguir una de otra. El nuevo estilo ditirámbico, con el libre empleo, en un mismo canto, de las armonías dórica, frigia y lidia en los tres distintos géneros enarmónico, diatónico y cromático,[23] ejercía ya el predominio absoluto sobre el anti-

[22] Cfr. Düring 1945, pp. 181 s.

[23] Dion. Hal. *De comp verb.* 29 (pp. 85 s. Us.-Rad.), cfr. Ps. Plut. *De mus.* 4, 1132de.

guo *nómos*. Con Timoteo, ciertamente, la música alcanzó el mayor grado de expresividad mimética, según permiten argüir, además de los testimonios de contemporáneos,[24] las audacias léxicas y estilísticas del texto poético.

Es significativo que el triunfo de la nueva música entre los siglos V y IV coincida con la plena afirmación de la escritura y de las actividades prosísticas sometidas al control meditado del escritor. El nuevo arte del ditirambo y del *nómos*, confiado a las más arriesgadas audacias musicales, limitó poderosamente la función del texto verbal hasta reducirlo a simple *texto para música*. Con el decaimiento de la oralidad y de sus energías ínsitas en el encanto de la ejecución, la nueva música pudo subrogar, con la fuerza mimética de su experimentación, aquel poder sugestivo y emocional que había sido propio de la poesía oral.

Los autores de comedias,[25] los más tenaces y polémicos defensores de la vieja música, situados en su posición de retaguardia, no estaban en condiciones de percibir la irreversibilidad de un fenómeno que tenía sus raíces, también, en la transformación radical del sistema comunicativo de la cultura. No es casual que Platón,[26] a propósito de la función paidéutica de los ritmos y las melodías, remache la condena de las nuevas formas musicales con los mismos argumentos con los que manifiesta su rechazo a toda la poesía del pasado. Los argumentos que aduce son de orden psicológico y a la vez político, podríamos decir hoy pertenecientes a la sociología de la comunicación: con su poder mimético, las nuevas melodías son nocivas para el

[24] Pherecr. fr. 155, 19 K.-A. (*ap.* Ps. Plut. *De mus.* 30, 1141f) = Test. 10 Del Grande.

[25] Cfr., además de los lugares citados más arriba, Aristoph. *Nub.* 969 ss.; *Thesm.* 100; *Ran.* 1250 ss.

[26] *Resp.* 3, 397c.

ciudadano porque excitan emociones que turban el equilibrio racional del alma. De aquí la admonición (*Resp.* 3, 399e-400a) de que hay que evitar las medidas y los ritmos variados y de toda especie,[27] discernir cuáles son propios de una vida ordenada y viril y forzar la adaptación de las medidas y la melodía a las palabras y no viceversa. Traducido en términos técnicos, una perentoria invitación a componer la música para el texto y no el texto para la música.

En el siglo III, con las nuevas formas del espectáculo helenístico, la fractura entre los dos sistemas, el lingüístico y el musical, se hace definitiva, con el consiguiente predominio absoluto de la música sobre la palabra.[28]

Así pues, si música y poesía, de la época arcaica al tardo helenismo, se configuraron primero en una relación de homogeneidad y luego como un connubio heterogéneo de los dos sistemas, el poético y el musical, resulta evidente que el hecho métrico conservó de todas formas su propia autonomía rítmica incluso cuando en la ejecución vocal-instrumental la música, mediante su propio diseño rítmico y sus acrecidas posibilidades imitativas de orden emocional, contribuyó más libremente a la expresividad del texto poético. Es cierto que la pérdida de las melodías de la lírica monódica y coral más antigua no nos permite conocer en concreto cómo se integraban lengua y música en la praxis de la *performance*, qué entonaciones, coloraturas, resaltos enfáticos efectuaba el diseño rítmico-musical respecto a la estructura métrica del discurso poético. Sin embargo esta

[27] Traduzco como «medidas» el término *bàseis*. La palabra, que en la terminología de los ritmicólogos tiene el valor de *thésis* (tiempo de descenso), significa *medida* métrico-rítmica, cfr. Aristot. *Metaph.* 14, 1087b (*en rhythmoîs básis è syllabe*). En la terminología de los metricólogos antiguos el término tiene el significado de «pie» o «dipodia».

[28] Cfr. Gentili 1977*a*, pp. 13 s. [trad. ingl. pp. 22 s.].

laguna, si bien pone límites a la comprensión de la totalidad de los aspectos comunicativos, de canto y danza, de la poesía griega, no impide interpretar en su autonomía los ritmos de la versificación y analizar su funcionalidad en el plano semántico del texto. Y aun ello sin considerar que el sistema musical de los griegos, basado en la secuencia de series melódicas, nunca, ni siquiera cuando alcanzó sus mayores posibilidades técnico-imitativas, llegó a comportar, en su maridaje con la poesía, modos de integración de las dos estructuras tan articulados y complejos como en la música vocal-instrumental moderna.

III

MODOS Y FORMAS DE LA COMUNICACIÓN

En la cultura griega el término «lírica»[1] designó en sentido técnico la poesía cantada con el acompañamiento musical de la lira (*lýra*) o de instrumentos de cuerda análogos (*mágadis*, *kítharis*, *bárbiton*, *phórminx*). Esta acepción viene confirmada por el canon alenjandrino de los poetas líricos, que comprendía sólo a los líricos monódicos y los líricos corales con exclusión de la poesía yámbica y elegíaca, acompañada por el aulos. Aunque la tendencia a comprender bajo la denominación de 'lírica' griega a la poesía elegíaca y yámbica no es correcta si la contrastamos con la terminología helenística, sin embargo tampoco es impropia desde el punto de vista de los contenidos y por su relación con el auditorio.[2]

[1] El testimonio más antiguo de *lyrikós-lyrikoí* aparece en el siglo I a.C. en Filodemo (*P. poiem.* II 35, 28 ed. Hausrath 1890, p. 255). El término fue acogido por los escritores romanos: Cicerón, *Or.* 55, 183; Horacio, *Carm.* I, 1, 35; Séneca, *Epist.* 49, 5. En la segunda mitad del siglo I a.C. escribió un tratado sobre los líricos Dídimo de Alejandría (Schmidt 1854, p. 386; Färber 1936). El término, ciertamente, no es anterior a la época alejandrina: la palabra que designó habitualmente en época más antigua al poeta «lírico» fue *melopoiós* (Aristoph. *Ran.* 1250; Plat. *Ion* 533e; 534a; *Prot.* 326a, etc.)

[2] El canon alejandrino de los poetas líricos ha sido transmitido por dos epigramas anónimos (*Anth. Pal.* 9, 184; 9, 571), el primero de los cuales fue compuesto probablemente un siglo después de Aristófanes de Bizancio. Éste comprendía a los nueve poetas líricos siguientes: Píndaro, Baquílides, Safo, Anacreonte, Estesícoro, Simónides, Íbico, Alceo, Alcmán (*Anth. Pal.* 9, 184); Píndaro, Simónides, Estesícoro, Íbico, Alcmán, Baquílides, Anacreonte, Alceo, Safo (*Anth. Pal.* 9, 571). Si bien esta selección, como

La elegía, que recibe este nombre del término *élegos* (lamento fúnebre),[3] de donde *elegeîon* para designar el segundo verso del dístico elegíaco (el pentámetro),[4] o también el propio dístico o una composición breve en dísticos elegíacos,[5] no fue originariamente trenódica, esto es, no expresó en su origen solamente contenidos inherentes a la

las demás relativas a la poesía yámbica, épica, trágica y cómica, posiblemente no prescindía de ciertas orientaciones críticas de la tradición, el orden interno del elenco no implicaba una sucesión de méritos; pero la colocación de Píndaro en el primer lugar de ambos elencos permite quizás presumir que este poeta fuese considerado el mayor de los nueve líricos (cfr. Quintil. 10, 1, 61: *novem vero lyricorum longe Pindarus princeps*). Pero un epigrama anónimo sobre los nueve líricos, escrito probablemente en los siglos I o II d.C. (Labarbe 1968; Gallo 1974, p. 104) y transmitido por algunos manuscritos de Píndaro (Drachmann 1903, pp. 10 s.) ofrece un orden de poetas distinto: Alceo, Safo, Estesícoro, Ibico, Anacreonte, Píndaro, Simónides, Baquílides y Alcmán. La secuencia parece inspirada en criterios dialectales (los dos poetas eólicos, dos poetas dóricos, el jonio Anacreonte y aún cuatro poetas dóricos), y también en criterios espaciales, ya que se siguen en el orden Alceo y Safo, poetas de Lesbos, Estesícoro e Ibico, de la Grecia occidental, Simónides y Baquílides, poetas de Ceos. Este último criterio reaparece, aunque en un orden parcialmente distinto, en el segundo de los dos cánones en prosa que nos transmiten también los manuscritos de Píndaro (Drachmann 1903, p. 11), en el que la sucesión es la siguiente: Alceo, Safo, Estesícoro, Ibico, Baquílides, Simónides, Alcmán, Anacreonte, Píndaro, mientras que en el primero sigue el orden cronológico: Alcmán, Alceo, Safo, Estesícoro, Ibico, Anacreonte, Simónides, Baquílides y Píndaro. Sobre el discutido problema de la formación del canon lírico véase, además de Wilamowitz 1900, Pfeiffer 1968, p. 205; Kirkwood 1974, pp. 2 ss.; Gallo 1974, pp. 91 ss.

[3] Sobre las etimologías antiguas de la palabra *élegos* y sobre las hipótesis modernas véanse Wilhelm Schmid 1929, p. 353 n. 7; Frisk 1960 y 1972, s.v.; Chantraine 1970, s.v. La hipótesis de los antiguos la hacía derivar de *è è légein* (*Etym. Magn.* 326, 49); pero es probable que se trate de un vocablo de origen asiático y propiamente frigio. La palabra está atestiguada ya en la poesía trágica y cómica del siglo V a.C. en el sentido técnico de lamentación ejecutada al son del *aulos*, como sinónimo de *oîktos* y *thrénos*. Cfr. Gentili 1967*a*; Rosenmeyer 1968.

[4] Cfr. Crit. fr. 2, 3 Gent.-Pr.; Hephaest. p. 51, 21 Consbr.

[5] Con este último significado el término está atestiguado ya en el siglo V a.C.; a partir del IV aparece el sustantivo *elegeía*.

lamentación fúnebre. Tal teoría, que se remonta a la tradición lexicográfica y gramatical de los antiguos[6] y encontró en el *Ars poetica* de Horacio (vv. 75 s.) su formulación más explícita, se desarrolló evidentemente en relación estrecha y directa con el uso de *élegos* en el sentido de canto luctuoso de lamento: una teoría, en realidad, no demasiado convincente, a la que se pueden oponer algunas objeciones de fondo por lo demás ya suscitadas por R. Reitzenstein[7] y, más recientemente, por P. Friedländer.[8]

La objeción más relevante es que las más antiguas inscripciones funerarias son hexamétricas, no elegíacas, y algunas incluso en el área cultural dórica, donde floreció el *thrénos* elegíaco.[9] Además, la distribución espacial de la inscripción sepulcral elegíaca, a diferencia de la hexamétrica, es predominantemente jónico-ática, no dórica. Otra objeción, suscitada con toda justicia por Page,[10] viene determinada por la ausencia de una verdadera relación interna entre el epigrama funerario arcaico y el *thrénos* elegíaco de la *Andrómaca* euripídea (vv. 103 ss.). Pero, sobre todo, tal teoría del carácter trenódico originario de la elegía se muestra inconsistente si se considera el panorama de la elegía arcaica del siglo VII, la cual presenta ya una temática tan amplia y compleja que excluye como su primera manifestación la trenodia elegíaca. El instrumento musical, el *aulos*, que acompañaba al canto elegíaco, disponía también de una amplia gama de tonalidades y modulaciones[11] en relación con el contenido ya trenódico o guerrero, ya amo-

[6] La documentación en Reitzenstein 1907.

[7] Además de Reitzenstein 1907, cfr. Reitzenstein 1893.

[8] Friedländer 1984, pp. 55 ss.

[9] Cfr. por ejemplo Peek 1955, núms. 53 (Corinto, 600 a.C.), 137 (Tanagra, 600-575 a.C.) = Pföhl 1967, núms. 5; 19.

[10] Page 1936, p. 214.

[11] Cfr. Huchzermeyer 1931; Wegner 1949, pp. 185 ss.

roso o histórico-político. Ciertamente hubo una época en que el dístico elegíaco fue el metro de las lamentaciones, pero eso no significa que el elegíaco fuera el metro exclusivo de la trenodia. Si además se quiere circunscribir el área cultural donde floreció la elegía trenódica, no podemos pasar en silencio el testimonio de Plutarco,[12] que en la reseña de los autores de *élegoi* trenódicos no menciona a los elegíacos de Jonia, sino que se limita a recordar sólo a los poetas que actuaron en el Peloponeso. Ahora bien, si se acepta la tesis de la absoluta independencia en época arcaica del epigrama respecto de la trenodia, no se puede dejar de reconocer que la antigua teoría del origen común del epigrama y la elegía trenódica, a que alude Horacio en el *Ars poetica*, ha de remontarse a los teóricos alejandrinos o bien a una época en la cual el discurso sobre la trenodicidad del epitafio elegíaco podía fundamentarse realmente en un repertorio epigramático donde no era difícil hallar epigramas funerarios, estructurados con la forma de una breve elegía entre lo trenódico y lo narrativo. Es interesante notar que palabras como *thrénos* y *threneîn* aparecen en el epitafio a partir del siglo IV, cuando, como es sabido, el epitafio, aun el de carácter privado, asume una más amplia dimensión en la estructura temática, el léxico y el estilo, hasta el punto de convertirse en un auténtico género literario.

Es pues más verosímil suponer una pluralidad originaria de temas y funciones para la poesía elegíaca[13] que recurrir a la hipótesis artificiosa de su desarrollo a partir de una destinación en principio exclusivamente funeraria. Por tal razón *elegeîon*, como admitían ya los antiguos gramáti-

[12] Ps. Plut. *De mus.*, *passim*.

[13] En esta línea crítica se sitúan las propuestas interpretativas de Bowra 1960, p. 5 y de Luck 1961, p. 20.

cos,[14] no se refirió al contenido trenódico del poema, sino únicamente al metro. Que en el dístico elegíaco tomara forma la lamentación, como ocurre con los *élegoi* peloponesios de Clonás y Sacadas[15] y con los «cantos tan dolientes» de Equembroto (Paus. 10, 7, 4 ss.), no significa que ésta haya sido su forma exclusiva, ya que los cantos trenódicos no fueron compuestos únicamente en metro elegíaco: sólo en tal caso la forma hubiera sido la marca significante del contenido. Pero los únicos ejemplos seguros de *thrénos* elegíaco que poseemos son la lamentación de Andrómaca en la homónima tragedia euripídea,[16] que tiene sus precedentes inmediatos en la antigua elegía trenódica del Peloponeso, y la «tonada de la higuera» (*nómos kradías*) de Mimnermo,[17] un particular tipo de *nómos* cantado durante la ceremonia de los *pharmakoí*, una triste ceremonia de expiación en la cual los pobres malaventurados, escogidos como víctimas expiatorias, eran golpeados con ramas de higuera.[18] La «tonada de la higuera» tenía el carácter propio de la elegía trenódica,[19] era un auténtico *élegos*, como prueba por lo demás la destinación misma del canto.[20]

La forma elegíaca, a la par que su instrumento musical excluido del mundo de la épica, se contrapuso a la forma

[14] Cfr. *Schol.* Eur. *Andr.* 103.

[15] Cfr. Ps. Plut. *De mus.* 3, 1132c; 8, 1134a; 9, 1134b.

[16] Eur. *Andr.* 103; cfr. *Schol. ad loe.*

[17] Ps. Plut. *De mus.* 8, 1134a = Mimnermo, Test. 5 Gent.-Pr.

[18] Hesych. s.v. *kradías nomos.* Cfr. Gebhard 1926 y Burkert 1979, pp. 64-6.

[19] Cfr. Lasserre 1954, pp. 23; 158.

[20] Friedländer 1948, pp. 65-69 y Harvey 1955, p. 171, han reconocido el carácter de la lamentación fúnebre también en la elegía a Pericles de Arquíloco. Pero es difícil imaginar un *thrénos* en el cual se declare en un tono explícito y decidido: no remediaré nada llorando, ni empeoraré el daño abandonándome a fiestas y banquetes (fr. 13 T.; cfr. Gentili 1967*a*, pp. 59 ss.).

hexamétrica del epos por ser más idónea a la expresión de contenidos realistas, nuevas experiencias existenciales, individuales o colectivas, vinculadas a las nuevas condiciones socioeconómicas de la polis arcaica. Un tipo de poesía que definiremos como pragmática en cuanto a su función y a sus fines parenéticos y didácticos, crecida en el ambiente del simposio o entre las vicisitudes de la vida militar y política. Una poesía comprometida con los problemas sociales de la colectividad, como en Tirteo, anticonformista en la elección de sus valores, como la de Arquíloco, inclinada a meditar sobre el sentido de la vida, como la elegía de Mimnermo, atenta a reflexionar sobre los hechos históricos del pasado y sobre los hechos presentes para hallar en perspectiva una conexión del presente con el pasado, como la *Esmirneida* de Mimnermo y su fragmento sobre la antigua colonización de Colofón (Mimn. 3 Gent.-Pr.) y la elegía de Calino. El descubrimiento poético de la historia, como lo definió Santo Mazzarino,[21] pertenece a la elegía jónica. Con Solón asume una dimensión nueva y deviene instrumento de parénesis para el compromiso político.

Al discurso sobre el presunto carácter originariamente trenódico de la elegía se vinculó otro sobre su pretendido origen jonio, que se ha convertido en un lugar común de la literatura crítica:[22] su principal argumento lo saca de la forma lingüística jónica en que ha sido transmitida la elegía de la época arcaica. Pero el argumento del dialecto jonio como lengua tradicional de la elegía queda desmentido por la lengua de las inscripciones elegíacas de la Grecia no jonia, que están escritas en los dialectos locales. Se mantiene problemática la posición de Tirteo, cuyas elegías pa-

[21] Mazzarino 1966, pp. 38 ss.
[22] Ha propuesto de nuevo la tesis Dover 1963.

recen redactadas en lengua jonia. Pero existen fundados argumentos para dudar que su redacción jónica sea la original. Hay que preguntarse si unas elegías cantadas en la Esparta del siglo VII a.C. para exhortar a la virtud cívica y guerrera de los soldados podían haber sido compuestas en un dialecto otro que el epicórico. Las tres formas aisladas no jonias que la tradición conserva constituyen un indicio evidente de que la forma laconia original sobrevivió sólo en aquellos casos en que el proceso de jonización en ambiente ateniense, en los siglos V-IV a.C., hubiera comprometido el metro. La hipótesis viene convalidada por la comparación con la célebre inscripción para los muertos corintios de Salamina,[23] transmitida en la doble redacción dórica (epigráfica) y jónico-ática (literaria).[24]

La función pragmática aproximaba la elegía a la poesía yámbica, pero la distinguía de ella una mayor gravedad en la forma, que mediante el hexámetro conservaba a su manera un vínculo con la epopeya. Respecto a la forma abierta y continua del hexámetro y del yambo, la forma elegíaca presentaba la ventaja de poder encerrar en la medida epódica del dístico cualquier mensaje. Una forma cerrada que podía asumir la autonomía y la plenitud expresiva de una breve poesía condensada en dos versos: la forma ideal para el epigrama-inscripción respecto no sólo al contenido pragmático sino también al fin práctico—justificado por motivaciones económicas—de lograr un máximo de concisión y exhaustividad en un mínimo espacio como era el que imponía el material de escritura (piedra, metal, cerámica). Ha sido apreciado con razón que la contigüidad entre la

[23] 7 Peek (7 Pfohl).

[24] Plut. *De Herodt. malign.* 870e. Para una más amplia discusión del problema, ver Gentili 1969*b*, pp. 536 ss.

elegía y el yambo venía dada por la ocasión a que iban destinados y por su contexto social.[25] Las palabras *íambos*, *iambikós* podían designar también los contenidos de la elegía, como atestigua Aristóteles (*Rhet.* 3, 1418b), Hermias Alejandrino[26] y la inscripción de Mnesíepes,[27] donde el tema licencioso de una elegía de Arquíloco a Dioniso se define como de naturaleza yámbica.[28]

Otro elemento que distinguía a la elegía del yambo se encontraba en los modos de ejecución ante un auditorio, confiada mayoritariamente al canto, como se deduce no tan sólo por algunos versos de la colección teognídea,[29] sino también por un preciso testimonio antiguo según el cual la elegía de Mimnermo era cantada[30] y por la profesión artística de auleta que ejercía el propio poeta, según el retrato que de él nos ha transmitido Hermesianacte.[31] La eje-

[25] Dover 1963, p. 189. Pero el problema fue ya claramente planteado por Della Corte 1940, p. 90 = 1971, p. 4.

[26] Cfr. Parte II, cap. 8, p. 247.

[27] Archil. Test. 4, E, col. III, 38 T.

[28] Es por lo tanto inmotivado el intento de reducir a la medida yámbica el fr. 24 Gent.-Pr. de Mimnermo por lo licencioso de su contenido, que se supone inapropiado a un poema elegíaco: cfr. Gentili 1965*b*, p. 386.

[29] Vv. 241, 533, 825, 1041; cfr. Bowra 1960, p. 6. La expresión *áidon hyp'auletêros* de Arquíloco, fr. 65, 12 T., citada por Bowra, quizás no se refiera al canto elegíaco, dada la estructura yámbica del contexto, más bien lagunoso, restituido por el *P. Oxy.* 2312, fr. 6: tal estructura permite presumir una referencia al canto de la poesía yámbica: ver Parte III, cap. 11, p. 378.

[30] Chamael. fr. 28 Wehrli (Athen. 14, 620c) = Mimnermo, Test. 22 Gent.-Pr.; Ps. Plut. *De mus.* 8, 1134a = Mimnermo, Test. 5 Gent.-Pr.

[31] Fr. 7, 37 ss. Powell = Mimnermo, Test. 2 Gent.-Pr. La expresión *poliôi d'epì polláki lotôi kemotheís* de Hermesianacte permite suponer que no siempre se limitara a tocar el *aulos*, sino que alternara el ejercicio del auleta con el del aulodo, esto es que cantara él mismo sus elegías; en este segundo caso es presumible que le acompañara en el canto una de las flautistas que le acompañaban. No parece convincente la hipótesis de Campbell (1964, p. 63) de que la elegía iba destinada las más de las veces a la recitación y sólo en ocasiones determinadas al canto.

cución de la poesía yámbica, en cambio, fue confiada al recitativo (*parakatalogé*), un tipo de ejecución que, desde el punto de vista técnico-musical, puede ser equiparada al recitativo simple (seco) o acompañado de la moderna ópera lírica: Arquíloco habría sido su 'inventor', por haberla introducido en la *performance* de sus yambos.[32]

Pero en el plano de los contenidos, la poesía yámbica también estuvo abierta a acoger una vasta gama de temas y motivos civiles, políticos, didascálicos, autobiográficos, que se sitúan a veces en un ámbito específicamente jocoserio y justifican las explicaciones que de los términos *iambos*, *iambízein* dio la tratadística antigua.[33] No es distinta la temática de la poesía que, por la estructura métrica, podríamos definir como trocaica o epódica.[34] Algunos poemas de Arquíloco en tetrámetros trocaicos sorprenden por la actualidad de sus contenidos, relativos a las intrépidas peripecias de la colonización de Tasos: una epopeya en tetrámetros, como se la ha definido,[35] que se sitúa en el mismo plano que la elegía histórica de Mimnermo. En el más largo fragmento «legible» de Arquíloco, descubierto en un

[32] Cfr. Parte III, cap. 11 p. 404 n. 85.

[33] La más conocida es la que interpreta *iambízein* en el sentido de «insultar, escarnecer, mofar»; cfr. Gorg. 82 A 15a D.-K., Aristot. *Poet.* 1448b 32; otra etimología, atestiguada por Proclo (*Chrest.* 29 Severyns) deriva *íambos* del nombre de la criada del rey eleusinio Celeo, Yambe, que con sus bromas jocosas alegró a Deméter dolorida por la pérdida de su hija Core (*Hymn. Dem.* 195). Ambas explicaciones caracterizan actitudes que son propias del género jocoserio de todos los tiempos. El más antiguo testimonio de *íambos* en el sentido de «composición yámbica» está en Arquíloco, fr. 20 T.: ver Parte II, cap. 8.

[34] Es relevante el uso extensivo, en Aristóteles (*Rhet.* 3, 1418b24) y en la escuela peripatética, del término «yámbico» para indicar versos trocaicos de Arquíloco: un uso retórico basado evidentemente en la afinidad de contenidos entre la poesía yámbica y la poesía trocaica (cfr. Tarditi 1968, p. *13).

[35] Tarditi 1958.

papiro de Colonia,[36] la evidencia del texto permite individualizar algunos rasgos de un episodio que no se aleja de la esfera de lo cotidiano.

Como se puede ver, las diferencias entre elegía y yambo subsisten únicamente en el terreno de los modos de la entonación rítmica, adecuados a los fines inmediatos de la *performance*. Si nos fijamos ahora en la poesía «lírica»,[37] nos encontramos frente a una dinámica de los diversos géneros mélicos que actúa más en un nivel pragmático que en el plano de la estructura aparente del texto y de su organización interna. El canto se calificaba en relación a las diversas circunstancias de la vida social y al tipo de ejecución vocal e instrumental requerida por cada ocasión particular.

Es fundamental para la más antigua historia de los géneros líricos un lugar de las *Leyes* (3, 700b ss.) donde Platón polemiza contra la licencia, afianzada en su tiempo, frente a las tradicionales normas musicales que hasta entonces habían fijado la distinción entre los varios tipos de poesía: en época antigua, dice, la *mousiké* estaba dividida en géneros y modos definidos, que caracterizaban respectivamente los himnos a los dioses, las lamentaciones fúnebres (*thrénoi*), los *nómoi* citaródicos[38] y otras formas de canto, como el peán en honor de Apolo y el ditirambo en honor de Dioniso. Una distinción de *performances* musicales que no era lícito transgredir sustituyendo abusivamente un tipo de melodía por otro. La autoridad política se hacía garante, a decir de Platón, del riguroso respeto a la tradición poético-musical y el público mismo escuchaba en

[36] Ver Parte III, cap. 11, pp. 381 ss.

[37] Sobre el problema de los orígenes de la lírica griega arcaica remito al ensayo de Adrados 1976, cfr. Cerri 1980.

[38] Sobre el *nomos*, ver Parte I, cap. 2, pp. 62 s.

silencio, sin perturbar la actuación con silbidos o aplausos como ocurría en su tiempo. Distinta es la situación actual que denuncia Platón: los nuevos poetas, deseosos de recabar éxito ante un público que se ha vuelto turbulento en su presunción de ser un buen juez en poesía, mezclan los caracteres propios de los géneros en sus actuaciones.

Esta página de Platón es significativa por dos motivos. En primer lugar, demuestra que la articulación en géneros era la vigente en la cultura griega de las épocas arcaica y clásica, aunque dentro de una unidad substancial de la producción mélica, identificada por el término omnicomprensivo de «himno».[39] Un término, debemos precisar, que asume al contrario en Platón (*Resp.* 10, 607a) el significado específico de súplica a los dioses, contrapuesto al canto en honor de los hombres (*enkómion*), ejecutado ante el restringido auditorio de un simposio o ante el público más vasto de una ceremonia en honor de un atleta vencedor en las fiestas agonales. En segundo lugar, el pasaje documenta un estado de crisis que debió de atacar, entre los siglos V y IV, a las formas tradicionales de los géneros, ya sea en el plano de las formas mélicas, ya sea en el de los contenidos. El verdadero objetivo de la polémica de Platón era en realidad el estilo compuesto del nuevo ditirambo que con su libre uso de las armonías en los tres diversos géneros enarmónico, diatónico y cromático había fagocitado cualquier otra forma mélica.[40]

[39] Una amplia documentación del término se puede encontrar en toda la poesía arcaica. Para himno en el sentido de *thrénos* cfr. Anacr. fr. 168 Gent.; Aesch. *Pers.* 620; 625; *Ag.* 709, etc.; en el sentido genérico de «canto destinado al simposio» cfr. sobre todo Anacr. fr. 33, 11 Gent.; Xenophan. fr. 1, 13 Gent.-Pr.; Theogn. 993; en el de canto de celebración de una victoria agonal, es frecuente su uso en Baquílides y Píndaro.

[40] Cfr. Parte I, cap. 2, p. 67.

Pero Platón (*Resp.* 3, 392d-394c) elabora también, en el plano teórico, una tipología del relato que le permite repartir la producción poética en tres grandes categorías basadas en la estructura interna del discurso: 1) «simple» narración en tercera persona; 2) narración mimético-dialógica; 3) narración mixta. Al primer género asigna el ditirambo, concebido como canto del coro que narra acontecimientos míticos, al segundo la poesía dramática, trágica y cómica, y finalmente al tercero la epopeya y otros géneros que asocian y alternan relato y diálogo: es evidente que con la expresión «otros géneros» alude a todas las formas poemáticas yámbicas, elegíacas y líricas en las que coexisten partes narrativas y partes dialógicas. Esto viene confirmado por el ulterior reparto en subgéneros que expone el gramático Diomedes,[41] siempre en el ámbito de los tres géneros fundamentales de la doctrina platónica: exegético-narrativo, dramático o activo, y común; en este último, es decir el mixto de estructura dramática y narrativa, está comprendida, además de la épica, la poesía lírica ejemplificada con Arquíloco y Horacio.

La teoría de los géneros elaborada por los eruditos alejandrinos sigue la estela de la teoría retórica de Platón, en el sentido de que, decaídos los contextos y los referentes a los que se destinaba la poesía del pasado, ésta es ya leída como literatura *tout court* y, por consiguiente, clasificada no a partir de criterios originarios de orden pragmático, sino de criterios internos de tipo retórico, basados en la estructura del discurso y de sus contenidos. De ahí la identificación abstracta de géneros y subgéneros, que a menudo daba lugar a incertidumbres y disputas en la clasificación de textos particulares de la lírica arcaica y tardoarcaica,

[41] *Gramm. Lat.* I, pp. 482 s. Keil.

como documenta por ejemplo la controversia entre Calímaco y Aristarco entorno a la clasificación de la Casandra de Baquílides, que para Aristarco era un ditirambo, mientras que Calímaco la creía un peán, basándose en el grito ritual *iē* que aparecía en el poema.[42]

La clasificación de los géneros en época alejandrina fue sustancialmente libresca, no sólo por su enfoque analítico, sino también por su génesis y sus fines operativos, en cuanto que iba estrechamente vinculada a las necesidades prácticas de la edición crítica y las bibliotecas. Nacida con el fin primordial de ofrecer una catalogación racional de los textos antiguos, esta doctrina de los géneros acabó ejerciendo una influencia decisiva sobre el gusto literario de la época, que se expresó, en el terreno crítico, con una estructura teórica compleja y elaborada, y en el terreno concreto de la actividad poética, con la tendencia a una sofisticada contaminación y mezcla de géneros poéticos.[43]

Los ataques polémicos que dirige Platón a la poesía en el décimo libro de la *República* (595a-607a) emergen con suficiente claridad de su propia teoría de la poesía, entendida, a la par que el arte figurativo, como mímesis. Tres son las artes que existen para cualquier objeto: la que lo utiliza, la que lo fabrica, la que lo imita (601d). Pintura y poesía, que se dirigían la primera a la vista y la segunda al oído, son por excelencia artes imitativas. Pero la actividad imitativa no implica el conocimiento de los objetos que

[42] *Scbol.* Bacchyl. *Carm.* 22-23, p. 127 s. Sn.-Maehl. Para otros casos véase Fileni 1987, pp. 28 ss.

[43] Sobre los géneros poéticos en la Grecia antigua son fundamentales por la documentación el volumen de Färber 1936 y el artículo de Harvey 1955. Dignos de relieve los sucesivos intentos de encuadramiento teórico de Gentili 1967*a*, Gentili 1972*b*; Rossi 1971; Calame 1974; Fantuzzi 1980*b*; Lanza 1983. Sobre la génesis de los géneros literarios en relación con las manifestaciones culturales ver Adrados 1976.

se imitan: el pintor, por ejemplo, no sabe distinguir si el objeto que pinta está o no está bien hecho, no tiene experiencia ni opinión justa de ello. En esencia, la imitación no es más que pasatiempo y juego, puesto que está dos grados separada de la naturaleza, no crea la realidad auténtica sino sólo su apariencia o semblanza. El pintor, al pintar un objeto, realiza una mímesis de segundo grado en la medida en que reproduce una realidad objetual que a su vez es reproducción de la idea del objeto mismo mediante la obra del artesano. Un discurso que sigue el hilo de la distinción entre una mímesis como perfecta reproducción de lo real y una segunda mímesis que crea la ilusión en perspectiva mediante la deformación de lo real, representando como más pequeñas las cosas lejanas y más grandes las cosas cercanas, o incluso, gracias a los trucos del color, representando los objetos curvos o rectos, cóncavos o convexos (pintura de claroscuro, *skiagraphía* 602d). Un arte, pues, de lo *verosímil engañoso*, íntimamente ligado a la parte de nosotros que repugna a la razón y no tiene ninguna meta sana ni verdadera; por medio de diestros artificios cromáticos perturba el alma del que lo disfruta.

Análoga es la actividad del poeta, artesano de imágenes (599d). Su proceder mimético está también dos grados separado de lo verdadero. Él no entiende de lo que es, sino de lo que parece, crea sólo semejanzas de las acciones, de las virtudes y de todo lo demás. Si tuviese conocimento de la realidad, crearía antes que imitar, preferiría ser el objeto más que el autor de un elogio.

Con el poder sugestivo del metro, del ritmo y de la música el poeta ejerce en el auditorio la misma seducción que el pintor comunica mediante la figura y el color: tan grande es la fascinación natural que transmiten estos medios

expresivos. Despojada de sus ornamentos y colores, la poesía no es más que pura y simple palabra (601b).[44]

Pero cuáles son las acciones hacia las que se dirige la mímesis poética? Las acciones, forzadas o voluntarias, como consecuencia de las cuales los hombres se juzgan felices o infelices, se afligen o se alegran. Porque, no de otro modo que el pintor, el poeta es llevado a imitar aquella parte de nosotros mismos, irracional (*alógiston*), insensata y vil, que no tiene nada sano ni verdadero, esto es todos los apetitos dolorosos y placenteros del alma que acompañan a todas nuestras acciones y se prestan a muchas y variadas imitaciones, mientras que no es fácil imitar el carácter prudente, tranquilo y uniforme, ni, si se lo imita, puede ser fácilmente comprendido por el auditorio heterogéneo de una fiesta y de un teatro. Es por tanto evidente que el poeta no siente una propensión natural hacia la parte racional del alma, y ni siquiera se inclina a satisfacerla si quiere obtener la aprobación de la multitud. Así pues, el arte del poeta imitador es nocivo porque implanta en cada uno de nosotros «un régimen perverso, condescendiendo con su parte insensata que es incapaz de distinguir lo grande de lo pequeño y considera las mismas cosas unas veces grandes y otras pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad» (605c). Arte del engaño, capaz de despertar sólo pasiones en quien escucha, mediante el placer del canto y del gesto, y de envolverlo emocionalmente en la esfera mimética del relato. Acogiendo la placentera musa de la poesía, el estado confiará su poder al placer y al dolor antes que a la ley y la razón (607a). El himno clético a los dioses y el canto de alabanza para los hombres valientes serán las únicas formas poéticas que el Estado podrá admi-

[44] Cfr. *Gorg.* 502c.

tir porque no comportan un proceso imitativo de la realidad y consecuentemente no causan daño al ciudadano.[45]

La insistencia polémica de Platón en el fin hedonístico de la poesía es comprensible sólo en relación con la tecnología de la comunicación oral, a la cual fueron confiadas las manifestaciones de la cultura griega.[46]

Pero una poesía oral, precisamente por su relación directa e inmediata con un público que escucha, comporta otros modos de expresión y otras actitudes mentales que la poesía destinada a la lectura.[47] Se trata de una técnica de comunicación que desde el punto de vista psicológico y lingüístico es posible verificar en contextos poéticos de otras culturas orales y, podemos añadir, también en las estructuras de estilo, ya observadas por la lingüística contemporánea, de un texto escrito para una transmisión radiofónica o para un discurso público. Proceder por períodos breves y figuraciones paratácticas y no hipotácticas, evitar alocuciones de origen «mental», abstenerse del uso del yo idiosincrático por su carácter de exhibición indiscreta, evitar las suspensiones sintácticas, en general disponer con claridad y concreción de lenguaje actitudes de pensamiento que sean directamente perceptibles por el auditorio y

[45] Cfr. *Leg.* 7, 801c-802a.

[46] La esencia de la polémica platónica contra la poesía, en particular contra la poesía épica, en relación con el momento de paso de la cultura oral a la cultura de comunicación escrita ha sido identificada e ilustrada por Havelock 1963, pp. 3 ss.; cfr. Cerri 1969*b*. Para las posturas contradictorias de Platón en lo relativo a la escritura, cfr. Muth 1966. Está claro que Platón, aun manifestando su preferencia por el discurso oral, más vivo por la relación humana que instituía, estaba condicionado inconscientemente por la nueva tecnología de la escritura. Como ha sido ya observado (Turner 1952, p. 24), Platón combatía desde posiciones de retaguardia.

[47] Sobre los modos, por ejemplo, de la comunicación teatral, véase Prato 1978; Havelock 1980; Segal 1982.

lo predispongan a la escucha, son normas inquebrantables para cualquier texto de comunicación oral.[48]

La actividad del poeta se configuraba como una *performance* durante la cual él representaba gestualmente el relato siguiendo el ritmo de los versos y la música. La ejecución no mantenía inactivo al espectador, sino que mediante el placer psico-somático inherente a los aspectos visuales y auditivos, es decir gestuales y rítmico-musicales del espectáculo, le implicaba hasta hacerle partícipe y actor él mismo de la acción mimética. Una completa identificación del oyente-espectador con los varios personajes del relato.[49]

En particular, ¿cuál fue la función propia de la poesía épica que aún en tiempos de Platón los rapsodos recitaban ante el público ateniense? Havelock ha ilustrado exhaustivamente cómo el cantor épico, mediante la narración de las aventuras heroicas, transmitía al auditorio todo el saber jurídico, religioso, científico y técnico de su tiempo. Un saber no expuesto de manera sistemática y abstracta o en forma de digresión, sino perfectamente incorporado al tejido del relato. De ahí la feliz definición de la epopeya homérica como la enciclopedia dentro de la cual estaba organizada toda la sabiduría de la sociedad griega.

En el ámbito de esta concepción, que con la noción de mímesis teorizaba no sólo la relación entre quehacer poético y realidad, sino también la participación en un idéntico estado emocional por parte del poeta y del auditorio, se pueden reconducir todas las formas de la producción poética arcaica, la elegía, el yambo, la lírica, y no únicamente

[48] Pseudo-Gadda 1969. Sobre los criterios de distinción entre sistema escrito y sistema hablado, ver McLuhan 1967; cfr. Dorson 1964 y Sebeok 1964 (con amplia bibliografía).

[49] Cfr. Parte I, cap. 4, pp. 122 ss.

la epopeya, sobre la que ha insistido Havelock de forma demasiado exclusiva.

La originalidad del discurso de Havelock consiste en haber identificado precisamente en las estructuras culturales representantes de la epopeya homérica las razones profundas de la áspera polémica de Platón, que, como hemos visto, reconocía en la obra del artista y del poeta una reelaboración de la experiencia doblemente alejada de la realidad. Una reelaboración particularmente peligrosa para la ciencia y la moral, en la medida en que solicitaba del auditorio una recepción hedonística y mnemónica, esto es acrítica, de los mensajes de una tradición poética, efecto y causa al mismo tiempo de que se consolidara una opinión social (*dóxa*). Platón había visto con claridad la oposición radical entre este tipo de cultura y el auspiciado por él en su sistema educativo y político, en que la palabra debía representar, digámoslo con el crítico vienés Karl Kraus, la personificación de un pensamiento, no la envoltura de una sociable opinión.[50] Pero, por otro lado, no se daba cuenta de que la cultura cuestionada por él iba íntimamente ligada a la tecnología de la comunicación oral. El hecho de que Platón proclamara explícitamente su preferencia por el discurso oral significa sólo, en realidad, que él no podía comprender todas las implicaciones históricas de la diferencia entre las dos tecnologías de la comunicación oral y escrita, en un momento en que estaba teniendo lugar el paso de una a otra. De ahí su contradictoria posición de retaguardia en defensa de la oralidad y contra el uso de la escritura, a la cual sin embargo confiaba él la transmisión de su pensamiento dialéctico. Más tarde Aristóteles—y éste podría ser un válido argumento de réplica a las objeciones que

[50] K. Kraus 1955, p. 117.

se han avanzado contra el planteamiento de Havelock—contrapondrá, en su doctrina retórica (*Rhet.* 3, 1413b ss.), las estructuras y las funciones del discurso oral (o agonístico) a las otras, bien distintas, del discurso escrito (o gráfico), que no expresa emociones, más preciso, más cuidado en la conexión de los pensamientos y en la elaboración formal, aunque menos vivo, demasiado estrecho y magro para la audición.

Anticipaciones de la postura platónica en relación con la cultura tradicional se advierten ya en la tragedia de Eurípides, que reflejó el clima intelectual correspondiente a la época de los sofistas. En la *Medea* (vv. 190 ss.), se condena la poesía del pasado sobre el presupuesto de que no ha cumplido su función primordial de mitigar las penas de los hombres. En esta concepción ética de la poesía, Eurípides seguía la estela de la poética tradicional, que reconocía como preeminente la función social del poeta, considerado maestro de verdad y de sabiduría,[51] pero negaba que la poesía hubiese desempeñado en verdad su función, precisamente por la ausencia, en el análisis de las peripecias humanas, de una profundización dialéctica como requerían las formas de pensamiento y de lenguaje propias de la nueva cultura filosófica del siglo V. La poesía del pasado habría tenido sólo el objetivo puramente hedonístico de contentar, con el placer del canto, al público de un convite o de una fiesta solemne, y no aquel otro fin esencial de liberarlo del dolor:[52] poesía «gastronómica», para usar una metáfora de Bertolt Brecht.

[51] Véase Detienne 1967, *passim*; cfr. Cerri 1968; Pucci 1980, pp. 25 s.

[52] Estos versos han sido interpretados hasta hoy de un modo, a mi parecer, no del todo correcto. Eurípides no se refiere solamente a la poesía convivial (Page 1952, *ad loc.*) o a la poesía aédica (Ed. Fraenkel *apud* Page 1952), sino a toda la tradición poética anterior, como prueba el uso de la

Pero, a pesar de la coherencia en la posición crítica de Eurípides, y más tarde de Platón, con las exigencias culturales de su tiempo, en realidad les pasaron inadvertidas, y no podía ser de otro modo, las motivaciones profundas de las formas de pensamiento y de las posiciones mentales con que se había expresado la poesía anterior.

De forma parecida Tucídides, polemizando contra la finalidad hedonística del relato oral, destinado a contentar al auditorio más que a la investigación rigurosa de la verdad propia de su historiografía, sí había identificado con claridad, a diferencia de Platón, el nexo que existe entre el basamento racionalista de su discurso y el tipo de comunicación al que lo confiaba. Una polémica que califica de manera perentoria los fines y los modos de comunicación de su obra, compuesta no para el breve espacio de una declamación pública ante un auditorio momentáneo, sino para constituir, confiada al escrito y a la lectura meditada, una adquisición intelectual perenne.[53]

Pero en Platón el rechazo de la poesía no era total, en

---

palabra *hýmnos* (v. 192) en la Grecia arcaica y clásica (cfr. n. 39). Justamente la presencia en el contexto, además de *deipnon*, de los términos *thalíai* y *eilapínai*, que designaban el banquete solemne también en ceremonias festivas de carácter público, del tipo de la que describe Baquílides (3, 15 ss. Sn.-Maehl.; cfr. 14, 15), confirman que el discurso de Eurípides versa también sobre la poesía coral cantada en las ocasiones de las festividades públicas. Las explicaciones que se han propuesto sobre el juicio crítico de Eurípides en relación con la poesía no dan exactamente en la clave del problema. Cunningham (1954, p. 154), aun de modo genérico, ha identificado el presupuesto ético del juicio euripídeo. G. Paduano (1968, pp. 343 ss.) ha subrayado debidamente «el repudio por parte del poeta de una concepción hedonística de la poesía», pero ha creído ver en el juicio euripídeo la exigencia de una poesía que estuviera en relación «simpatética» con el dolor. Sería quizás más apropiado hablar de fin eudemonístico de la poesía, un fin que, para Eurípides, la poesía lírica no había podido alcanzar sólo mediante el placer del canto.

[53] 1, 21; cfr. Longo 1978; Gentili-Cerri 1983, p. 10.

realidad, ni prescindía de un preciso análisis de las formas que le parecían tolerables en el ámbito de su sistema cultural, precisamente porque no eran fútiles ni dañosas para la educación del ciudadano: el canto de alabanza por las virtudes de un hombre ilustre (encomio), o el himno de invocación a los dioses, podían tener una función paidéutica, complementaria con la de la filosofía (*Resp.* 10, 607a): formas de poesía sin mito y por tal razón exentas de los peligros inherentes al hedonismo de la mímesis.

Bajo el aspecto de la comunicación oral no hay solución de continuidad entre la poesía homérica y la poesía lírica: en general, la observación de Snell sobre la concreción del lenguaje homérico con respecto a los procesos mentales[54] es aplicable también al lenguaje de la lírica. La tendencia homérica a representar emociones y estados de ánimo como un mutuo intercambio personificado[55] entre el héroe y un dios o entre el héroe y uno de sus órganos (*thymós*, *kradíe*), en una especie de soliloquio entre la persona y una parte de sí misma, opera aún en la lírica arcaica, como muestra por ejemplo el apóstrofe de Arquíloco a su propio *thymós* (fr. 105 T.).

Se trata de una postura mental o, como se la ha definido, de una psicología de la *performance* poética que mira a hacer público lo personal y subjetivo para hacerlo inmediatamente perceptible e instituir así una relación de emocionalidad con el auditorio.[56] De ahí el uso frecuente de metáforas, de imágenes, de símiles que en contextos socia-

[54] Cfr. Snell 1975*b*, pp. 13-29.

[55] Cfr. Parte I, cap. 1, p. 30 n. 28. Sobre los fenómenos del carácter y la persona humana, concebida como un campo abierto de fuerzas, no como una entidad compacta y cerrada, son válidas aún las penetrantes observaciones de Fränkel 1939.

[56] Havelock 1963, pp. 145-60.

les particulares podían asumir significados connotativos de situaciones individuales o colectivas sólo en el ámbito de una comunidad restringida; un lenguaje por así decir esotérico o de grupo, como resulta evidente sobre todo por el carácter de las alegorías alcaicas.[57]

La poesía de Alceo, nacida en la acción y para la acción y destinada al auditorio restringido de una camarilla de nobles, lleva el signo inconfundible de una participación viva, directa e inmediata en los acontecimientos que la han inspirado: se refleja en ella la vida tumultuosa de una hetería arcaica empeñada en el encuentro armado entre facciones contrarias. El poema deviene así un instrumento imprescindible de la lucha política y, según el resultado de la contienda, expresión de estados de ánimo de alegría o de dolor.

Los ademanes nerviosos o sobresaltados del lenguaje, la agresividad de las violentas invectivas contra los rivales expresan las reacciones emotivas del hombre de partido ante los resultados mudables de la guerra civil. La parataxis adquiere una esencialidad incomparable, de la cual es ejemplo la eficaz descripción de la sala de armas, capaz de azuzar al auditorio de compañeros a una empresa inmediata y arriesgada (fr. 140 V.).

la gran sala refulge con el bronce,
    ornado su espacio para Ares
con cascos brillantes, y en ellos ondean
    blancos penachos equinos,
5 adorno en la cabeza de los hombres;
    dispuestas en torno, ocultan los clavos
brillantes grebas de bronce, defensas del dardo robusto,
    y hay también corazas de lino nuevo,
cóncavos escudos cubren el suelo;

[57] Véase Parte III, cap. 12.

10 junto a ellos espadas de Calcis
y muchos cinturones y túnicas.
No debemos olvidar estas armas
cuando nos lancemos a esta empresa.[58]

No es distinta la función, en la poesía alcaica, de las recurrentes expresiones aforísticas como «el hombre es dinero», «ningún pobre es hombre de valía ni apreciado» '(fr. 360 V.); «cruel, insufrible daño es la Pobreza, que a un pueblo grande somete junto con su hermana la Impotencia» (fr. 364 V.), destinadas a dar validez, mediante la generalidad de una sentencia, a la particularidad de una situación o la «verdad» de valores irrevocables que actúan dentro de la camarilla de los *hetaîroi*. La idea de que la pobreza y el valor son condiciones humanas irreconciliables viene inspirada también por los principios de la ética aristocrática que conocemos por la poesía de Teognis y de Píndaro.[59]

Por su lenguaje alegórico y aforístico los poemas de Alceo pudieron sobrevivir en los simposios atenienses del siglo V[60] y entrar en el repertorio del canto convivial,[61] incluso cuando sus contenidos, demasiado estrechamente ligados a la contemporaneidad de situaciones políticas determinadas, no eran ya actuales.

Un modo de hablar por alegorías, inteligible sólo para quien participaba en la vida comunitaria de una camarilla

[58] Bonanno 1976 cree que la escena está ambientada en un templo de Ares, del que las armas enumeradas en el poema constituirían las ofrendas votivas. Pero las armas descritas son nuevas y brillantes; las armas que se ofrecían en voto (v. 8) a la divinidad eran las que se habían cogido al enemigo, pertenecientes al botín de guerra. Para la forma *Arèi* en el v. 1 (en lugar del lesbio *Areui*) ver Gallavotti 1957*b*, p. 229.

[59] De forma distinta Mazzarino 1943, p. 46.

[60] Aristoph. fr. 235 K.-A. (223 Kock = 30 Cassio).

[61] Athen. 15, 695a = Alc. fr. 249, 6-9 V.

política (hetería) o de un grupo social más amplio. La alegoría de la nave, que se convierte en tópica del lenguaje político, la presenta Teognis como un símbolo comprensible sólo al círculo de los aristócratas (vv. 681 s.):

> estas palabras oscuras las dirijo entre enigmas a los próceres,
> el que sea experto entenderá el mal (que le espera).[62]

En un ámbito análogo deben entenderse las afirmaciones polémicas de Píndaro sobre los aspectos de su lenguaje, que puede comprender sólo quien entienda el sentido de sus palabras (*synetoí*).[63]

En un cuadro social distinto, dentro de un animado debate político, hay que colocar en cambio el uso de algunas metáforas solonianas. Pensemos en la metáfora del «mar justo» (fr. 13 Gent.-Pr.):

> los vientos revuelven el mar; mas si no se le agita
> es de todo cuanto existe lo más justo.

donde Solón ha trasladado desde la esfera de la vida social a la de la naturaleza la noción de reciprocidad y equilibrio que constituyó en el pensamiento arcaico el elemento común a las varias formulaciones de la «justicia», aun en la diversidad de sus implicaciones y en la especificidad de sus diversos campos de aplicación, socio-político, jurídico, mé-

[62] *Taûtá moi einíkhtho kekrymména*: no es una expresión genérica, sino que puntualiza la ambigüedad y la voluntaria oscuridad del lenguaje metafórico dirigido a los hombres de valía (*agathoí*), los aristócratas. Es de destacar que Heráclito (*Alleg. Hom.* 5, 7) aplica el verbo *ainíttomai* al análisis de la metáfora alcaica. En el v. 682 *sophós*, como siempre en griego arcaico, designa al «experto en un arte», en este caso el arte política y su lenguaje. En el v. 682 leo *kakón*, cfr. Parte III, cap. 12, n. 19.

[63] *Ol.* 2, 92 ss.; cfr. Gentili 1958*b*, pp. 26 ss. y Battisti 1990.

dico, amoroso, etc.[64] Tal es el valor de *díke* en el sistema cosmológico de un contemporáneo más joven de Solón, Anaximandro (12 B 1 D.-K.). Escribe Vernant:[65] «El *ápeiron* es soberano al modo de una ley común que impone a todos los particulares una misma *díke*, que mantiene a toda potencia dentro de los límites de su dominio, que obliga a respetar, contra cualquier usurpación, contra cualquier abuso de poder, lo que Alcmeón llamará *isonomía tôn dunámeon*». Una función, pues, la del *ápeiron*, que hace posible un universo basado en el equilibrio recíproco de los elementos o fuerzas que lo constituyen. No es distinta la norma de *díke* inherente a la idea del amor como reciprocidad, como microuniverso que hermana en un constante equilibrio a amante y amado.

Por esta vía aparece clara y apropiada al equilibrio estático del mar en bonanza, no sometido a ninguna de las fuerzas que pueden turbarlo, la noción de «justo», la misma noción expresada por el latín *aequor*, de uso poético,[66] que Varrón, en su *De lingua latina*,[67] define así: «Mare aequor apellantur quod aequatum cum commotum vento non est». Una definición de la superficie del mar en estado de calma, casi idéntica a la de Solón: *mare aequatum, aequor*, es el perfecto equivalente de «mar justo».

En otro lugar, la calamidad política que se cierne sobre la ciudad es representada con la metáfora naturalista (fr. 12, 1 s. Gent.-Pr.):

[64] Sobre la noción de *díke* como reciprocidad y equilibrio véase Gentili 1972*a*, cfr. Privitera 1967, p. 152; Bonanno 1973; Bernardini 1979; Vetta 1979.

[65] Vernant 1968, p. 21; cfr. Sambursky 1956, pp. 30 ss.

[66] Cfr. Cic. *Acad.* II (fr. 3): *quid tam planum videtur quam mare? e quo etiam aequor illud poetae vocant.*

[67] 7, 23, p. 259 Traglia.

Brota de la nube fuerza de nieve y granizo,
del fúlgido relámpago el trueno.

También aquí el fenómeno natural fija el equivalente imaginativo de la tempestad, a la cual es arrastrado por hombres poderosos el pueblo ateniense, que por su necedad caerá en una condición servil, bajo el dominio de un tirano.[68] De forma parecida la metáfora del mar—el más justo, es decir el más estable de los elementos cuando no lo subvierten los vientos—tiene la función de representar la condición de inmovilidad y equilibrio del pueblo, cuando no hay quien lo remueva de su estado natural.

Ciertamente, Solón tomó la materia de su metáfora del vasto repertorio de la tradición poética. En el segundo libro de la *Iliada* las olas del mar, que los vientos levantan y empujan contra los altos escollos, es la imagen *visiva* y *acústica* del tumulto que se produce en la asamblea de los Dánaos (vv. 144 s.) o bien los gritos de los Argivos (vv. 394 ss.). Pero también ha utilizado funcionalmente el material tomado en préstamo, construyendo una metáfora política que se convertirá en un símil tópico en la cultura antigua:[69] servirá para caracterizar el comportamiento del pueblo por naturaleza inmóvil, tranquilo e inocuo, cuando no es alterado por los jefes. También el pueblo, como el mar, asimila la naturaleza de quien lo domina y lo gobierna.[70]

En la relación analógica mar-pueblo, vientos-jefes (o ciudadanos poderosos y facciosos), la idea de *díke* desempeña

[68] Esto es, Pisístrato; cfr. el aparato del fr. 12 Gent.-Pr.

[69] Ejemplificación en Marx, *Lucili carminum reliquiae*, II, p. 21 al v. 40; en Diehl, aparato del fr. 11, y en Masaracchia 1958, pp. 300 ss.

[70] Véase sobre todo *Com. ad* fr. 1324 Kock; Polibio 11, 29, 9; Cic. *Pro Cluent.* 49; Liv. 28, 27, 11.

la función de engarce entre los dos sentidos, el aparente o naturalista y el político sobreentendido por la metáfora. Una función inherente a la disponibilidad semántica de la palabra. Si en el terreno conceptual, socio-político, connotaba el equilibrio recíproco entre los miembros particulares de la clase que detenta el poder, esto es un régimen oligárquico que pudiera asegurar la *eunomía* y la paz—el mismo régimen que persiguió en vano Solón—,[71] aplicada al mundo de la naturaleza podía representar una condición de equilibrio, de inmovilidad y calma.

En la esfera amorosa, la metáfora y la imagen devienen instrumentos de objetivación de estados psíquicos y emocionales idiosincráticos: un amplio repertorio de metáforas animales, agonísticas, náuticas, agrícolas, itifálicas, simposíacas, e imágenes de Eros como viento, forjador, púgil, guardián, cazador, niño alado, que describen la variedad y cualidad de los aspectos de una vivencia amorosa.[72]

En la esfera socio-política, las metáforas, los símiles, mayormente animales, ejemplifican actitudes morales y comportamientos políticos: la imagen de la zorra en Solón (fr. 15, 5 Gent.-Pr.) y en Alceo (fr. 69, 6 V.) representa en concreto la vana astucia de los atenienses o la habilidad maniobrera de Pítaco en la lucha de las facciones políticas.

[71] Cfr. frr. 3; 4; 5; 6 Gent.-Pr.

[72] En el plano de las metáforas naturalistas para la representación de la vida amorosa adquiere un significado relevante para la encuesta crítica el cotejo con la poesía erótica de los pueblos «primitivos». Ver, a título indicativo, la util recopilación de Di Nola 1971, que ofrece puntos de comparación con el lenguaje amoroso de Safo, Anacreonte e Íbico: así la imagen del viento como símbolo del impetuoso deseo de amor (p. 105), la muchacha-potrilla (p. 19) la metáfora del «jugar juntos» (p. 92; cfr. *paízein* y *sympaízein*). En el plano del análisis comparativo, para una confrontación con otras culturas (arábigo-hispánica; egipcia; sumero-acádica) véase Gangutia Elícegui 1972, pp. 329 ss.

En la *Pítica* 2, Píndaro, mediante las metáforas del mono, la zorra, el perro y el lobo, alinea paratácticamente sus advertencias a Hierón.

No es distinta la función del mito, que constituyó el tejido conectivo de la cultura oral y el instrumento de interacción entre pasado y presente, entre tradición y actualidad, entre poeta y auditorio. El episodio mítico deviene ejemplificación de una norma, de un aforismo o de un preámbulo aforístico (*Priamel*), o bien la experiencia ejemplar de una acción loable o nefasta respecto a la ocasión y la situación del canto. La vejez inmortal de Titono se hace en Mimnermo (fr. 1 Gent.-Pr.) símbolo de una perenne desventura peor que la muerte. En Alceo (fr. 298 V.) el acto sacrílego de Áyax Oileo, que arranca a Casandra de la estatua de Atenea provocando la ira de la diosa y el naufragio de las naves aqueas, adopta el valor ejemplar de una acción impía con la cual el propio Pítaco, su odiado rival, se había manchado. Una línea interpretativa que Tarditi[73] tiene el mérito de haber rastreado mediante el análisis puntual de algunas homologías entre los elementos particulares del mito y la situación política de Mitilene, en el momento en que Pítaco violó el juramento que lo ligaba a la hetería de Alceo para coaligarse con Mirsilo (fr. 129 V.).

Con la impiedad de Áyax se alinea la de Pítaco, una impiedad que los de Mitilene habrán de vengar si no quieren incurrir en la misma suerte que tocó a los aqueos, los cuales, por no haber vengado el sacrilegio de Áyax, perecieron en la tempestad desencadenada por la venganza de Atenea. Una admonición a Pítaco y sobre todo a sus conciudadanos para que no olvidaran el sacrilegio, para que

[73] 1969, pp. 86 ss.; cfr. Lloyd-Jones 1968, p. 132; Gentili 1976*d*, pp. 743 ss.

lo castigaran de forma que los dioses no hicieran naufragar la «nave» de Mitilene.

En una elegía del segundo libro de la colección teognídea (vv. 1283 ss.) dice el amante al muchacho reacio a su deseo de amor:

no me seas injusto, joven, aún quiero complacerte,
escucha de buen talante lo que te digo:
1285 con tus tretas no podrás engañarme ni burlarme;
has vencido, sí, y tienes ahora ventaja.
mas te heriré si me huyes, como en otro tiempo, dicen,
la hija de Yasio, la virgen Yasia,
aunque madura para el amor, rehuyó el abrazo del hombre;
1290 ceñido el cinturón, realizó inútiles obras,
alejada de la casa paterna, la rubia Atalanta;
se fue a las cumbres de los montes, rehuyendo
los goces del abrazo, don de Afrodita dorada,
pero al fin los conoció, aun rechazándolos.

No comparto la hipótesis de que el poema sea resultado de un *collage* de dos trozos elegíacos relacionados con el mito de Atalanta, en su origen independientes y luego torpemente unidos, quizás en ocasión de un simposio.[74] El punto de sutura entre las dos partes caería en mitad del pentámetro 1288 «la hija de Yasio, la virgen Yasia»: la formulación tautológica *hija de Yasio, virgen Yasia* constituiría un indicio de ello. No hay duda de que en el v. 1287 («mas te heriré si me huyes») aparece implícita la alusión al episodio mítico de la carrera en la que Atalanta, en armas, después de haber alcanzado a los pretendientes, a quienes solía dar una ligera ventaja, les mataba.

[74] West 1974, pp. 165 ss.; cfr. Vetta 1980, pp. 80 ss., pero ver Renehan 1983, pp. 24-27 y Koniaris 1984, pp. 104 ss.

Pero no es menos cierto que el elemento que ejerce el papel de bisagra entre la actualidad y el mito no es sólo el acto de *herir*, sino también y sobre todo la acción de *huir*, que primero (v. 1287) puntualiza el comportamiento del muchacho inflexible ante el amor del amante y luego la renitencia de la virgen Atalanta hacia la relación amorosa (vv. 1289; 1293).[75] Es significativa la insistencia con que el poeta subraya el rechazo de Atalanta que, aun en su plena madurez sexual (*horaíen*), realiza actos sin objeto o vanos para huir del abrazo.[76] De lo cual se sigue que el valor del término *herir* es metafórico. La herida de amor será el justo castigo porque el ardiente deseo del amante obligará al muchacho a amar de nuevo contra su voluntad, como le ocurrió a Atalanta que, contra sus deseos, debió ceder a la justa ley de Afrodita, aceptando la relación de amor como el cumplimiento natural de su estado virgen.

El tema de la composición es la *adikía amorosa* de aquel

[75] Observa con razón Giampiera Arrigoni (carta de 11 de mayo 1983) que el ejemplo mítico constituye un «doble polo de referencia» tanto para la eventual venganza del poeta *erastés* como para la esquivez del amante.

[76] V. 1290: *zosaméne d'erg'atélesta télei*. Detienne 1977, pp. 84 s. ha mostrado la ambigüedad de *télos*, *atélestos*, que reaparecen aquí con una cierta frecuencia: «fin» pero también «cumplimiento» (en relación de homología con *gamos*, vv. 1289, 1293), «sin fin» pero también «sin objeto». El *gamos* a que se alude aquí no designa propiamente la boda institucional, sino más bien el abrazo amoroso, y tal es el sentido que tiene a veces el verbo *gaméo* (cfr. Chantraine 1968 s.v. *gaméo*); véase además el uso de *dígamos* y *trígamos*, a propósito de las hijas de Tíndaro, en Estesícoro fr. 223 P. Como me comunica Arrigoni (*litt. cit.*), Atalanta «no alcanza nunca un matrimonio según las reglas, ni siquiera con Hipómenes y Melanión». En el v. 1291 con «alejada» se alude a la exposición que sufrió Atalanta de niña por parte de su padre, que hubiera querido un hijo varón (cfr. Vetta 1980, pp. 83 s.). Para el uso de *titrósko* como metáfora erótica, cfr. Vetta 1980, pp. 81 ss. También en sentido metafórico hay que entender *nikáo* del v. 1286, cfr. por ejemplo Aesch. *Suppl.* 1005; Soph. *Ant.* 795.

Sobre los vv. 1283 ss. de Teognis ver Lewis 1985, que a pesar de todo traduce sin ninguna plausibilidad *gamos* por «marriage».

(aquella) que rehuye a quien le sigue, que rechaza la demanda de amor y no corresponde a quien le ama.[77] El elemento que conecta la actualidad de la situación con el modelo mítico es la edad del muchacho y de Atalanta, ambos maduros para el amor y sin embargo obstinados en rechazarlo con argumentos varios. Fue vana la acción de la cazadora Atalanta que, lejos de la casa paterna, para sustraerse al amor vive una vida solitaria y selvática en los montes; son vanos los rodeos y los engaños que el amante teme del amado, puesto que tarde o temprano paga el escote de su propia *adikía* quien rechaza el amor del que le ama. La trama de las homologías da un sentido preciso e inequívoco a la relación actualidad/mito. El episodio mítico será una advertencia para el jovencito. A pesar de su rechazo, también él deberá someterse a la misma norma de «justicia» que sometió al abrazo amoroso a la rebelde Atalanta, vencedora en la carrera de todos sus pretendientes, pero al fin vencida por el único que devino su esposo.

En el plano compositivo, la estructura paratáctica es una norma constante en los códigos lingüísticos de la cultura arcaica, desde el código poético al cosmológico y filosófico.[78] También en este aspecto estructural épica y lírica se configuran como un fenómeno único e idéntico. Los ejemplos son demasiado numerosos para aducirlos aquí. Todo el que tenga familiaridad con textos líricos, de Arquíloco a Píndaro, sabe que la parataxis es un procedimento común al lenguaje de la lírica. Safo, Alceo y Anacreonte

[77] Cfr. Parte I, cap. 7, pp. 205 s.

[78] El mérito de haber identificado en el procedimiento paratáctico la línea maestra de la cultura arcaica corresponde a algunas investigaciones orientadas en la perspectiva sincrónica de los fenómenos culturales: Notopoulos 1949 (sobre la parataxis en la épica); Van Groningen 1960*b*, pp. 29-99.

son los ejemplos más indicativos de esta norma lingüística. Un estado mental paratáctico, digamos, que rehuye el análisis racionalista de la experiencia. Una manera de formular emociones y pensamientos a través de aforismos y afirmaciones perentorias, enfilados en una gradación de efectos visuales y auditivos con *clímax* y *anticlímax* y en rígidas figuras de polaridad y analogía. Para una ejemplificación inmediata bastará recordar la oda sáfica de las emociones amorosas (fr. 31 V.) o aserciones categóricas como «el oro no se corrompe, la Verdad es soberana, el humo no tiene efecto»,[79] que contraponen unos valores perennes e incorruptibles a otros evanescentes y falaces, y, fuera del campo de la lírica, las parejas antitéticas Lucha y Amor en Empédocles, ser y no ser, Verdad y Opinión en Parménides.[80] A estas figuras de pensamiento les corresponden análogas figuras estructurales en la composición del poema, esquemáticamente reductibles a los tipos fundamentales definidos por Van Groningen:[81]

1) la yuxtaposición de partes absolutamente autónomas;

2) la yuxtaposición no «estática», sino por así decir «dinámica», con un procedimiento de empalme entre las partes contiguas, representado por una palabra o expresión correlativa a cuanto la precede y a cuanto la sigue, o bien por una simple partícula conectora: una estructura en cadena, sólo en apariencia coherente y unitaria;

[79] Simon. fr. 541, 3-5 P.

[80] Un esquema mental organizado según las categorías de la lógica de los opuestos reales, que fue la línea maestra de la cultura griega hasta la época de Platón. Las páginas más lúcidas e incisivas sobre la lógica de los opuestos reales en relación con la lógica dialéctica han sido escritas en mi opinión por Coletti 1974, pp. 1-62. Sobre las estructuras lingüísticas del pensamiento filosófico arcaico véase la indagación de Lloyd 1966; cfr. también Prier 1976.

[81] Van Groningen 1960*b*, *loc. cit.*

3) la yuxtaposición con partes intercalares o parentéticas que tienden a establecer una jerarquía entre los diversos elementos. Una fórmula típica de esta estructura es la cíclica, circular o en anillo (*Ringkomposition*),[82] que consiste en repetir al final de una parte de la composición la idea inicial que había servido para introducirla, de modo que la entera parte resulta encuadrada por expresiones relacionadas en el contenido;

4) la transposición de los elementos yuxtapuestos respecto al orden cronológico y lógico (de causa a efecto o de efecto a causa) del relato;

5) la presencia de un preámbulo (*Priamel*), exordio o proemio, que constituye la propuesta del tema, y, a veces, más raramente, de un epílogo que resume el contenido del discurso;

6) la yuxtaposición de elementos representados mayoritariamente por un único verso o una estrofa, diferenciados el uno del otro por un verso recurrente a la manera de un *refrain* y que se configura o bien como una expresión no directamente relativa al contenido de la composición (*ephýmnion*),[83] aunque pertinente a la ocasión del canto, o bien como una expresión semánticamente conectada con el contexto narrativo (*epiphthegmatikón*).[84] La repetición intercalar no variada, que tiene su origen en el lenguaje mágico y ritual, desempeña la función de conferir al canto un carácter unitario de orden psicológico, no racional, en el

[82] El fenómeno fue advertido en primer lugar por Müller 1908, pp. 56 ss., luego por Fränkel 1960 (1924), pp. 40 ss. y finalmente por Van Otterlo 1944, pp. 131 ss.

[83] Hephaest. *p. poiem.* p. 70, 11 Consbr.; cfr. Sapph. fr. 111, 2 y 4 V.

[84] Hephaest. *p. poiem.* pp. 71, 16 ss. Consbr.; cfr. Bacchyl. frr. 18; 19, 1 y 8 Sn.-Maehl.

sentido de que evoca periódicamente la situación emocional, común al poeta y al auditorio.

El poeta arcaico no se planteaba el problema de la unidad orgánica de la composición. La finalidad práctica de la *performance* le imponía de vez en cuando una adaptación del canto, en la forma y el contenido, a las exigencias concretas de la ocasión y a los requerimientos de quien había efectuado el encargo y del auditorio. En un contexto cultural semejante, no tiene ningún sentido plantear de nuevo el problema de la unidad con criterios estéticos modernos, un problema obviamente insoluble, dadas las premisas metodológicas con que se lo propone, centradas en la falsa alternativa entre unidad lógica y unidad estética. Dos formas de unidad excluidas por la propia matriz ocasional de una poesía, cuya sola unidad era de orden temático, pudiendo el poeta yuxtaponer grupos de versos reconducibles a un mismo tema, aunque no estuvieran conectados por un vínculo lógico propiamente dicho. Una técnica de tipo asociativo o antológico que permitía utilizar de nuevo textos previos, pertenecientes al repertorio tradicional o compuestos por el propio poeta para otras ocasiones análogas. En este ámbito se sitúan algunos discutidos poemas de Tirteo (frr. 6-7 Gent.-Pr.), de Solón (fr. 1 Gent.-Pr.) y de la colección teognídea, que precisamente por la incongruencia lógica de su estructura han suscitado artificiosos problemas de unidad y autenticidad.[85]

[85] Para Tirteo véase Parte II, cap. 8, p. 143 y Prato 1968, pp. 81 ss. Para la cuestión, vanamente debatida de la unidad y autenticidad de la *Elegía a las Musas* de Solón remito a Van Groningen 1960*b*, pp. 94 ss. Para la colección teognídea, en fin, el problema, que reaparece una y otra vez en la literatura crítica, de si un cierto grupo de versos constituye una o más elegías, es en gran parte ocioso, dado el carácter de la elegía arcaica: cualquier dístico, cualquier grupo de dísticos, tiene siempre su autonomía, pero al propio tiempo puede ser fácilmente yuxtapuesto a otros dísticos para

En cuanto a los modos de la enunciación poética, queda por considerar finalmente el valor del «yo» en la *performance* monódica y coral, si se trata de un «yo» puramente convencional y ficticio o, en cambio, de un «yo» por así decir autobiográfico o por lo menos identificable con la persona misma del poeta.

El fenómeno, en primer lugar, debe analizarse en términos de semiología del discurso, conforme a las tres categorías del relato elaboradas por Platón en la *República* (3, 392d-394c): la narración en tercera persona (ditirambo narrativo), la narración mimético-dialógica (poesía dramática, trágica y cómica) y la narración mixta (epopeya y otros géneros que asocian y alternan relato y diálogo.[86] Así, para referirnos a la poesía de Arquíloco, y en consecuencia a todas aquellas formas poéticas cuya ejecución era confiada a un individuo, verosímilmente el propio autor del poema, es evidente que el «yo» hablante se identifica con la persona misma del poeta. En otros términos, la diferencia sustancial entre *epos* y lírica en el plano de la comunicación reside en el hecho de que en el primer caso el aedo ejecutante es el portavoz de la Musa que le inspira; en el segundo se debilita este esquema tradicional asentado en la memoria como don de la divinidad y en la evocación impersonal de los acontecimientos del mito.[87]

Otro rasgo característico—siempre desde el punto de vista de la comunicación—que no puede dejar de conectarse directamente con la naturaleza pragmática de la poe-

---

formar un discurso más amplio. Durante el simposio, quien cantaba se servía libremente del material elegíaco que tenía presente en la memoria; las secuencias elegíacas reflejan generalmente el orden casual de una antigua antología para uso en el banquete.

[86] Cfr. Parte I, cap. 3, p. 82.

[87] Ver Parte III, cap. 11, pp. 371 ss.

sía arcaica es la tendencia a presentar a un personaje que narra en primera persona una experiencia propia, alegre o triste, o bien expone sus propias ideas sobre un tema determinado.[88] Una especie de juego enunciativo que sigue las huellas del esquema semiótico del poeta épico, con la diferencia de que mientras este último se «despersonaliza» en la voz de una divinidad, la Musa,[89] el poeta lírico se esconde bajo el disfraz de un personaje ficticio, o de una figura típica tomada de la realidad, o aun de personas reales, como en Arquíloco [90] el padre Licambes que reprende la conducta de su hija Neobule.

Más complejo es el problema del «yo»/«nosotros» en la poesía coral. Sería excesivamente largo enumerar aquí las diversas propuestas de interpretación, algunas de las cuales implican, como es obvio, a las modalidades de la *performance*. Se ha llegado a suponer incluso que todos los epinicios de Píndaro estuvieran confiados al canto monódico con o sin acompañamiento de danza.[91] Tal hipótesis nace de la obstinada convicción de que los enunciados en primera persona deben siempre referirse al poeta y no al coro. Una afirmación demasiado categórica que, por lo demás, no apoyan ni los comentarios antiguos a las odas pindáricas ni un análisis objetivo de los textos particulares. ¿Cómo podríamos compartir, por ejemplo, la opinión de que la *performance* de la *Pítica* 10 fuera monódica y no coral[92] cuando, después de la alocución inicial a la ciudad de Esparta y a la

[88] Cfr. Parte II, cap. 8, pp. 246 ss.; Parte III, cap. 11, pp. 381 ss.

[89] En general sobre los aspectos semióticos de la enunciación en la épica y en la lírica (excluidos los epinicios de Baquílides y Píndaro) véase Calame 1986.

[90] Fr. 114 T.

[91] Lefkowitz 1988.

[92] Lefkowitz 1988, p. 5.

patria del vencedor, leemos: «Pero Pito me llama y Pelinneo / y los hijos de Alevas deseosos de llevar a Hipocleas / la gloriosa voz del coro de hombres / que celebra su victoria» (vv. 4-6). De estas palabras emerge con evidencia indudable que el canto que piden quienes lo han encargado será entonado por un grupo coral. Hay que excluir la hipótesis de que el canto celebrativo de los hombres no deba identificarse con la propia oda, sino con un canto informal que celebrara la victoria.[93]

En el *incipit* de la *Pítica* 2 no es sin duda el poeta quien pronuncia el mensaje «a ti (Siracusa) vengo trayendo / de la espléndida Tebas este himno», desde el momento en que la oda pertenece a aquel tipo de poemas de Píndaro y Baquílides que el poeta enviaba al patrono que lo había encargado sin intervenir directamente en la ceremonia. Una práctica profesional ilustrada ahora en sus motivaciones no siempre casuales por un reciente estudio que contribuye a eliminar el prejuicio según el cual las expresiones referentes al envío o la llegada de la oda eran pura ficción poética.[94] Dado que Píndaro no está presente en Siracusa, sino que el canto es enviado (*pémpetai*) por mar como cualquier mercancía fenicia que exige un pago,[95] es obvio que

[93] Lefkowitz, *ibid.*

[94] Tedeschi 1985.

[95] Resulta indudable que el enunciado *tóde ... katà phoínissan empolán ... pémpetai* debe entenderse en el sentido que indica el comentario antiguo (*Schol.* Pind. *Pyth.* 2, 125, II p. 51 Drachm.). El poema que el poeta envía al patrono (Hierón) exige su retribución como una mercancía fenicia, esto es una mercancía de intercambio o para vender. Como es sabido, los fenicios tuvieron siempre en el mundo antiguo fama de mercaderes y vendedores al por menor, ávidos de lucro y sin escrúpulos, que con una mano dan y con la otra reciben (cfr. *Com. ad* fr. 397 Kock). El atributo *phoinissa,* más que calificar el producto como mercancía de lujo (Campagner 1988) lo que hace es subrayar su valor comercial de compraventa, confirmado además por el término *empolé* en su significado específico de mercancía que produce un provecho, una ganancia; cfr. Bravo 1984, p. 134.

el «yo» del proemio es el mismo coro que ejecuta el canto.[96]

Si en el plano de la recepción, desde el punto de vista del auditorio, el «yo»/«nosotros» se personificaba en el intérprete del canto, en el plano de los enunciados resulta una entidad lingüística equívoca; su función es polivalente, para usar una afortunada definición de H. Fränkel,[97] al poder identificarse bien con el «yo» autobiográfico del autor, bien con el coro y ocasionalmente con la persona celebrada,[98] bien, finalmente, con la comunidad y el auditorio de quien el coro se hace portavoz. Un estatuto semiótico ambiguo, análogo al del coro trágico que ora reviste un carácter mimético, cuando desempeña la función de actor integrado en la acción del drama, ora asume, en los corales estróficos, el papel de proyección escénica del auditorio, o bien el de espectador interno que participa intelectualmente y emotivamente en la peripecia dramática.[99] Un entrar y salir de la ficción escénica que se sitúa en el mismo plano que el «yo» de la lírica coral, no reductible a la definición de un «yo» genérico, sino que hay que valorar cada vez, en relación con el contexto del poema.[100]

A este propósito no se puede dejar de advertir la postura de integral escepticismo que se ha ido afirmando durante los últimos años en ciertos sectores de la crítica, in-

[96] Tedeschi 1985, p. 33.

[97] Fränkel 1969, p. 543 n. 12.

[98] Cfr. *Isthm*, 7, 49 ss.: *ámmi...póre, Loxía / teaîsin hamíllaisin / euanthéa kaì Pythóï stéphanon*, donde el cargado plural *ámmi* se refiere al vencedor: el componente pragmático ejerce aquí su peso en el sentido de que al ruego que expresa aquí el destinatario del canto de poder vencer también en los juegos píticos asocian su voz Píndaro y el coro; cfr. también Privitera 1982, p. 225.

[99] Cfr. Gentili 1984-1985, pp. 33 ss.

[100] Sobre posiciones análogas Rösler 1985 (esp. pp. 142 ss.)

clinados a tomar como pura invención literaria las referencias a la experiencia vivida y a la realidad contemporánea que se pueden encontrar en la lírica griega arcaica.[101] Cierto que el discurso poético, por naturaleza, organiza la realidad referencial en un universo lingüístico autónomo respecto a ella, y sería absurdo reducirlo a mero discurso cronístico.[102] Pero igualmente erróneo es considerar la realidad poética como absolutamente desvinculada de cualquier referente histórico, como si se tratase siempre y en todo caso de un sistema de ficciones convencionales. Es preciso, al contrario, individualizar caso por caso cuáles son los niveles de realidad que el poeta asume en su discurso. Aunque su aportación es indiscutible en la tarea de verificar el momento tradicional en el plano de la estructura y de los enunciados tópicos, la nueva crítica se confina en el ámbito de un análisis exclusivamente formal, consagrado a identificar las constantes intertextuales sin reparar en la articulación de los contextos particulares ni en la posición ideológica de los diversos autores.[103]

Un caso emblemático tomado de la *Pítica* 12 de Píndaro, compuesta para la victoria del auleta Midas de Agrigento, puede dar una idea de cómo uno de los elementos tópicos del epinicio, la sentencia gnómica, no es puramente convencional y genérica, sino que muestra una pertinencia específica con respecto al contexto del poema. En la

[101] Lefkowitz 1978.

[102] La actividad artística, observa Lotman 1972, p. 253, proponiendo de nuevo el discurso teórico de Platón sobre el carácter mimético del arte, «duplica» la realidad, realizando un proceso de selección, traducción y reorganización de los datos de lo real en el código expresivo de un cierto sistema: «la obra de arte no puede realizarse como copia del objeto en las formas que le son propias. Es, al contrario, imagen de una realidad en otra, es decir siempre *traducción*».

[103] Bundy 1962; Young 1968.

cuarta y última estrofa (vv. 25-32) el poeta introduce la notación técnica correspondiente al sonido de la melodía hallado por la diosa Atenea, que pasa a través del delgado bronce y de la boquilla (*leptoû dianisómenon khalkoû th'háma kai donákon*), esto es a través de la embocadura del aulos. Es de preguntarse cuál pueda ser el sentido de esta precisión en la economía del poema y por qué el uso de *dónax* en lugar de *kálamos*, término que usa Píndaro para indicar la caña del aulos, o bien el propio *aulos*. Se puede pensar que la referencia a las cañas va conectada con la mención del lugar donde éstas nacían, Orcómeno «la ciudad de las Cárites»: el poeta habría querido elogiar las célebres cañas del Cefiso, acogiendo la tradición beocia, documentada en Corinna,[104] según la cual Atenea habría sido la inventora del *aulos*, y de ella habría aprendido Apolo a tocar el instrumento.[105] Esta hipótesis, obviamente, no resuelve del todo el problema; queda por explicar el porqué de *donákon* y no su equivalente métrico *kalámon* (∪∪ —).

En realidad el término *dónax*, aun perteneciendo a la misma especie botánica que las cañas, se distinguía del *kálamos* por la naturaleza de su tallo, más fino y flexible con respecto a éste, de tallo más carnoso y resistente.[106] Precisamente por su flexibilidad, con él se construían las boquillas del *aulos*. Con razón el comentario antiguo a Píndaro [107] explica como *glossídes* «lengüetas», «boquillas» el *donákon* del texto. No es casualidad si Eurípides, en el *Edipo*, presenta metafóricamente «la boquilla que compone himnos» como un hábil y experto ruiseñor.[108] ¿Por qué

[104] Ps. Plut. *De mus.* 14, 1136b = fr. 668 P.
[105] Wilamowitz 1922, p. 145.
[106] Theophr. *Hist. plant.* 4, 11, 1-4; 11; Eust. *ad Il.* 18, 576.
[107] *Schol. in* Pind. *Pyth.* 12, 44a (II p. 268 Drachm.).
[108] Fr. 100 Austin (*Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta*, Berlin 1968, p. 65):

pues una notación tan precisa de los elementos estructurales del *aulos*, hasta el punto de describir el paso del aliento a través de las boquillas del doble *aulos* y la delgada lámina de metal?[109] La sentencia gnómica que concluye el poema resuelve la aporía hermenéutica. La prosperidad y el éxito traen al hombre muchas fatigas, hoy o mañana el dios puede concederlas, porque no se puede rehuir el destino, pero puede suceder que él otorgue un acontecimiento imprevisto en lugar del que se esperaba. Si el primero de estos dos enunciados, en la especificidad del poema atañe al episodio mítico de Perseo cuando amputó la cabeza de Medusa[110] y al vencedor Midas, el segundo es incomprensible sin la noticia que nos proporciona el comentario antiguo acerca del *acontecimiento inesperado* que le ocurrió a Midas, la rotura de la boquilla durante la ejecución de la melodía de Atenea, un hecho excepcional e inopinado, y por esto mismo famoso, que sin embargo no impidió al auleta llevar a término la competición y conseguir el éxito. Tampoco Midas pudo huir a su destino de victoria.[111] Así pues, *dónax*

---

tón th'hymnopoiòn dóna[kh', hòn ektréphei, Mé]las potamos aëdón' eupnóōn aulôn sophēn.

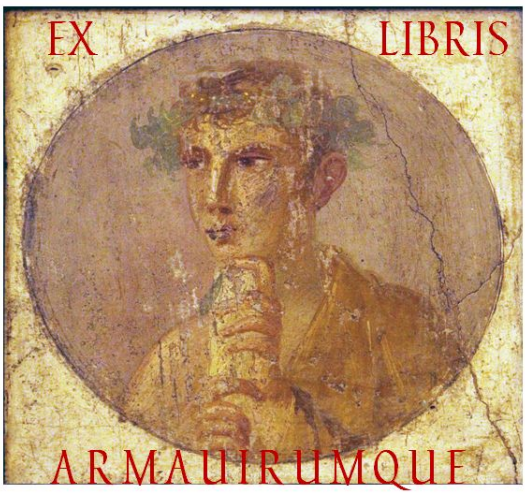
El fragmento es citado por Teón precisamente en su comentario a la *Pítica* 12, 25 a propósito de la palabra *donákōn* (*P.Oxy.* 2536, ll. 29-30, vol XXXI, p. 19). En el v. 1 creo que *ektréphei* es preferible al *ekphyei* de Turner, aceptado por Austin, cfr. Eur. *Iph. Aul.* 179 *ap'Eurōta donakotróphou* y Pind. fr. 70 Maehl. *Melanos te...rhoai tréphon kálamon.*

[109] Es imposible decir cuál fuese la función de la delgada lámina de bronce: quizás servía para mantener unidas las boquillas o bien, como cree Schroeder 1922, p. 112, «Metallen war in der Grossen Konzertflöte das beide Röhren verbindende Mundstück, vielleicht auch die Feinen Klappen, die einen Modulation des Tons gestatteten».

[110] Cfr. *pónōn* en el v. 18.

[111] Cfr. *Schol.* Pind. *Pyth.* 12, *inscr.* (II p. 263 Drachm.), el cual nos cuenta que mientras estaba atento a ejecutar la melodía la boquilla del *aulos* se le pegó al paladar, y él entonces, con sólo las cañas, tocó el instrumento

(«boquilla», no «*aulos*» como suele entenderse) se muestra como una palabra clave portadora de sentido y destinada a recordar al destinatario y al auditorio, durante la *performance*, aquel fastidioso episodio que, por voluntad del destino, terminó felizmente gracias a la excepcional pericia del auleta.



como una *syrinx*, esto es como un instrumento de viento sin boquilla. La habilidad del auleta fue tal que de todos modos consiguió, con un género de sonidos distinto, deleitar al auditorio y vencer en la competición. Suele negarse la autenticidad del episodio con el argumento técnico de que una caña de *aulos* sin boquilla no es capaz de emitir sonidos. Pero ignoramos la exactitud material del hecho, con qué expediente tocó Midas, a modo de *sýrinx*, las dos cañas del aulos doble. Por otra parte ¿quién puede creer que el episodio sea una invención de los antiguos para justificar la sentencia gnómica que cierra el poema y darle un sentido plausible?

IV

POÉTICA DE LA MÍMESIS

Durante generaciones, la poesía ha sido el arte de disponer según sonoridades y ritmos precisos palabras de sentido completo.

R. QUENEAU, *Signos, cifras y letras y otros ensayos*)

Correspondiente a los modos concretos de la actividad del poeta y de sus técnicas de composición es la poética en sus formulaciones más relevantes, una poética de la mímesis, que instituye el quehacer poético como reproducción de la naturaleza en sus aspectos auditivos y visuales o como imitación de la vida humana. La definición que leemos en Alceo (fr. 204, 6 V.) y en Píndaro (*Ol.* 3, 8) de la *poíesis* como *thésis*,[1] de la poesía como «composición» o «estructura ordenada de palabras», configura la producción del poeta como obra artesanal.[2] En el ámbito de tal concepción se sitúan palabras y metáforas como «artífice», «arquitecto», «edificar», «construir», que designan al poeta y a su poetizar.[3] Bajo el aspecto técnico de la composición cada obra poética representaba un universo lingüístico (*kósmos epéon*)[4] armoniosamente elaborado y construido. Solón,

[1] Sobre la presencia, tenaz y vital en la historia de la poética antigua, de la palabra *thésis* = *poíesis*, véase Lucil. 343 Marx (381 Krenkel); cfr. Ardizzoni 1953, p. 33 n. 4. Para los compuestos de *thésis* véase Morpurgo-Tagliabue 1967.

[2] Cfr. Parte I, cap. 1, pp. 24 s.

[3] Pind. *Pyth.* 3, 113: *ex epéōn keladennôn, téktones hoîa sophoí / hármosan*; fr. 194, 2 Maehl. *eîa teikhízōmen ēdē poikílon / kósmon audáenta logōn*; cfr. *Pyth.* 6, 9; Democr. 68 B 21 D.-K.: *Homēros... epéōn kósmon etektēnato pantoíōn.*

[4] Cfr. Demócrito *cit.* y Parmen. 28 B 8 52 D.-K.

cuando presenta ante el auditorio ateniense su célebre elegía *Salamina*, afirma que «ha compuesto», en lugar de un simple discurso, un canto, una «bien ordenada construcción de palabras».[5]

El «hallar o trobar», palabra recurrente en las formulaciones de la poesía arcaica, corresponde en sentido técnico a un momento del proceso compositivo que se sitúa en el plano lingüístico-temático y rítmico-musical;[6] de ahí, mediante el uso significativo de la forma media, la identificación del hallar con el acto mismo del componer, considerado en su globalidad.[7] Pero ¿en qué ámbito se despliega el acto operativo del «hallar»? En la *Pítica* 12, 19 ss. de Píndaro, «invención» e «imitación» se configuran como dos aspectos de un mismo proceso compositivo: la melodía de todas las voces de los *auloi*, el *nómos* policéfalo, la diosa Atenea lo halló al reproducir el canto convulso y sonoro de Euríale.

Así pues, los modos concretos de la actividad del poeta, el hallar y el componer, resultan correlativos a la idea de mímesis como imitación de la naturaleza y de la vida humana, que aparece ya formulada conscientemente en la cultura del siglo V:[8] imitar en el sentido de actualizar, mediante la voz, la música, la danza y el gesto, acciones y voces de animales y hombres, o bien, en el sector más específico del arte figurativo, «imitación» como réplica realista desde lo animado a lo inanimado de un objeto visible.[9]

[5] 2, 2 Gent.-Pr.: *kósmon epéon oidèn ant'agorês thémenos*.

[6] Stesich. fr. 212, 2 P.: *Phrýgion mélos exeuróntas*; Pind. *Ol.* 1, 110: *heurôn hodòn lógòn*; *Ol.* 3, 4 ss.; *Pyth.* 12, 6-7; *Nem.* 6, 53 s.

[7] Pind. fr. 122, 14 Maehl.: *arkhàn / heurómenon skolíou*.

[8] Webster 1939, pp. 166 ss.; Else 1958, pp. 73 ss.

[9] *Mimeîsthai*, *mímema*, *mímesis* son palabras polisémicas en la cultura arcaica y tardoarcaica. Creo que se puede ilustrar exhaustivamente el significado de su uso preplatónico combinando los puntos de vista de Koller

Es ésta una noción ya documentada en la época arcaica por el *Himno a Apolo* (vv. 163 ss.), donde se describe el canto del coro de las delíadas como una imitación de los lenguajes ininteligibles de todos los hombres. Un reproducir, con arte, voces y lenguajes que no son los propios ante el público extranjero de los jonios reunidos en la isla para su gran fiesta: un reproducir tan vivo y fiel que implica emocionalmente al auditorio[10] hasta el punto de que cada uno de los presentes diría que es él mismo quien habla, tan bella es la articulación del decir en la ejecución del canto. Una *performance* imitativa que en el ritual de la ceremonia identifica a las personas del coro, en una relación de «magia» simpática, con el público presente. En la *Licurgia* de Esquilo (fr. 57 Radt) aparece de nuevo la mímesis como reproducción de voces y sonidos de animales mediante el instrumento musical, una noción sin duda antigua que bebía en la esfera sacra de los cultos orgiásticos y de iniciación.[11] La escena dionisíaca que describe el coro de los Edonos para compararla a los ritos tracios de la diosa Coti-

---

1954, Else 1958 y Havelock 1963, pp. 57 ss.: imitación como actualización expresionista que comporta una identificación con el original (Koller, Havelock), pero también como «representación», «réplica» a partir del siglo V (para *eikón* cfr. Webster 1939, p. 166; para *mímema* en Esquilo, Else 1958, p. 77; para *mímesis* aplicada a una estatua Herodt. 3, 37, 2). Sobre la mímesis en el arte figurativo véase De Angeli 1988. No estoy de acuerdo con Havelock cuando entiende que el significado de *mímesis* como imitación ética de un original es una creación platónica. En *Resp.* 3, 400ab el discurso de Platón sobre los ritmos que imitan la vida está modelado sobre la teoría de Damón: la expresión *bíou mimémata*, así como la que la sigue en el texto, *enóplion... xýntheton kaí dáktylon kaí heróion*, es ciertamente damónica; cfr. últimamente Lasserre 1967, pp. 245 ss. El término *xynthetos* constituye una ulterior confirmación del uso ya consolidado en el siglo V de palabras que se pueden reconducir a la idea de composición no sólo a nivel lingüístico, sino también métrico-rítmico.

[10] V. 161: *thélgousi dè phýl'anthrōpōn.*

[11] Else 1958, pp. 74 s.; 88 n. 9.

to, comporta en la ejecución del rito una mímesis de los mugidos del toro mediante los terribles sonidos del *rhombos*, el instrumento adecuado para recrearlos.[12]

Cuando Alcmán afirma saber los modos de canto o las tonadas de todos los pájaros, o «haber hallado palabras y canto componiendo en (forma de) lenguaje la voz de las perdices»,[13] su saber se califica como *máthesis* imitativa que le permite «hallar las melodías»:[14] una *máthesis* que se despliega mediante la *mímesis*.[15] Más tarde Demócrito[16] teorizará que el aprendizaje de las actividades artesanales del hombre se basa en la imitación de la labor de los animales, y particularmente, en cuanto concierne al arte del canto, en la imitación del cisne y del ruiseñor: una teoría antropológica no falta de motivación cultural que, al menos para la *mímesis* de la *tékhne* musical, tenía firmes presupuestos en la más antigua poesía del siglo VII.[17]

[12] Sigo la interpretación de Else 1958, p. 75 al entender *tauróphthoggoi mîmoi* en el sentido de *taúrōn phtheggoménōn mimēseis*. La evidencia parece excluir el sentido comúnmente aceptado de *mîmoi* = actores. No es correcto Mette 1963, p. 137 al trasladar con «das Echo des Tympanon» *tympánou eikón*, «la imagen del tímpano», esto es el *rhómbos*, para el cual ver Harrison 1912, p. 61 n. 3.

[13] Frr. 40 P. = 140 Calame y 39 P. = 91 Calame; cfr. para su interpretación Gentili 1971, pp. 59 ss. De modo distinto Gallavotti 1972.

[14] Cfr. Maehler 1963, p. 72.

[15] Es obvio que tal noción de mímesis, congruente con la concepción que de ella tenían los propios griegos, es muy distinta de la que formula Albert 1988 en su análisis tipológico. Una noción más restrictiva que le lleva a considerar no mimética la mayor parte de la poesía griega arcaica.

[16] 68 B 154 D.-K.

[17] La expresión *katà mímesin*, que cierra la reseña de las artes que los hombres han aprendido de los animales, no se refiere sólo al arte musical (que es el último en orden, *en oidèi katà m.*), como entiende Else (1958, p. 83), sino a todas las artes registradas anteriormente. La tesis de Else se basa en la consideración de que el proceso imitativo en la relación entre construcción de una casa por parte del hombre y construcción del nido por parte de la golondrina implica una analogía, no una similitud como en la

El aristotélico Cameleonte[18] cita precisamente el fr. 39 P. (= 91 Calame) para mostrar que los antiguos inventaron la música escuchando el canto de los pájaros.

En realidad cualquier aspecto de la manifestación artística, sea figurativa, sea poética, sea musical o incluso coréutica, era sentido y concebido como imitación: el propio término *eikón* implicaba una relación de semejanza de la imagen pictórica o plástica con el sujeto representado. El poeta, el pintor, el escultor, el músico, el actor, el danzarín eran clasificados todos, por las formas de la operación que llevaban a cabo, en la categoría de los «imitadores» (*mimetaî*); una concepción de las actividades artísticas que hallará más tarde en Platón[19] una explícita y sistemática teoría.[20] Conformes con la idea de mímesis de un dato auditivo y a la vez visual están las denominaciones de la poesía como «danza parlante»,[21] que leemos en un lugar de Plutarco, y las formulaciones programáticas de la poesía como «pintura parlante»[22] o de la palabra como «imagen de las cosas» en la poética de Simónides (fr. 190b Bgk.): una formulación que parece descender de la definición análoga de Solón *tón lógon eídolon eînai tôn érgon* (Diog. Laert. 1, 58 = Test. 165 Martina). El sentido táctil de la voz, que «se adhiere a las orejas de los hombres» (fr. 595 P.),

---

relación entre canto de los pájaros y canto humano. Pero esta sutil distinción en realidad no se sostiene, ya que el discurso de Demócrito versa sobre la *mímesis* de las *tékhnai*. Lo que el hombre aprende de los animales por medio de la imitación es el acto operativo de tejer, de remendar, de construir casas, de cantar, no el producto del obrar artístico; cfr. Koller 1954, p. 58 y Lanata 1963, p. 268 (con bibliografía).

[18] Ap. Athen. 9, 389f = Chamael. fr. 24 Wehrli.

[19] *Resp.* 2, 373b.

[20] Cfr. Parte I, cap. 3, pp. 83 ss.

[21] Cfr. Parte I, cap. 2, p. 31.

[22] Plut. *De glor. Athen.* 3, 346f = Lanata 1963, p. 68.

la «boca sin puerta» (fr. 541, 2 P.) del charlatán maldiciente o en fin el lenguaje figurativo-emocional de la *Dánae* (fr. 543 P.) están entre los ejemplos más significativos de una poética que tiende a visualizar y describir cada elemento de la experiencia sensible. De esta aptitud para representar estados emocionales mediante el dato rítmico y visual, precisamente Simónides habría ofrecido, según la crítica antigua, las pruebas poéticas de mayor relieve. El Ps. Longino[23] pone el acento en este aspecto incomparable del lenguaje poético de Simónides: al propio Sófocles habría superado en la vigorosa representación de Aquiles apareciéndose sobre su tumba a los griegos que se disponen a volver a sus moradas. Una poética pues que anticipa la doctrina ético-musical sostenida por Damón del canto y la danza como «imitaciones de la vida» (*bíou mimémata*), en el sentido de que recrean, mediante los diversos géneros rítmico-musicales, las varias posturas éticas del hombre.[24] Esta noción constituirá más tarde el fundamento para la teoría aristotélica sobre la naturaleza de la poesía.

La idea de mímesis no se circunscribía sólo a la relación del arte con la naturaleza y con la vida, sino que impregnaba la posición del propio poeta frente a la tradición, aun la iconográfica.[25] Al igual que cualquier otra actividad

[23] *De sublim.* 15, 7 = fr. 557 P.

[24] Cfr. *supra*.

[25] El episodio de Cirene luchando con el león, sola y sin lanza, en la *Pítica* 9 de Píndaro, que iba destinada precisamente a celebrar la victoria de Telesícrates, podría parecer una invención poética, cuando en realidad no lo es: la copa laconia del llamado «Pintor de Cirene» (Tarento, Museo Nazionale I.G.4991, de procedencia desconocida), fechable a fines del s. VI a.C., con la representación de la muchacha en el acto de estrangular al león apretándole la garganta con la tenaza de sus brazos, es la prueba de que el mito pertenece a una tradición bien enraizada en la cultura espartano-cirenaica: cfr. Pelagatti 1955-1956, pp. 42-44, fig. 42; Stibbe 1972, pp. 192-193, nº 358; Arrigoni 1985, pp. 63 s.

humana, el poetizar era concebido como una habilidad, capacidad, posesión mental de nociones (*sophía*): de ahí la idea de *máthesis* como aprendizaje del arte mediante la imitación de los modelos de la tradición poética. Teognis (vv. 369 s.) sabe muy bien que muchos le criticarán, que sus versos no podrán gustar a todos, ya que él no puede conocer las ideas de sus conciudadanos, pero sabe también que quien no sea experto en su arte (*ásophos*) no podrá imitar (*mimeîsthai*) los modos de su canto.[26] La misma idea se encuentra claramente implícita en la polémica entre Píndaro y Baquílides sobre el carácter y los modos de su poetizar. A la poesía de sus contemporáneos, fruto del solo aprendizaje (*mathóntes*), Píndaro (*Ol.* 2, 86) opone la originalidad del poeta «que mucho sabe por naturaleza»; Baquílides, al contrario, sitúa en la *máthesis* el fundamento del saber poético: «el poeta debe al poeta, así ahora como en el pasado; no es muy fácil hallar las puertas de cantos nunca dichos» (fr. 5 Sn.-Maehl.), lo que es como decir: el poeta es deudor de la tradición y la cultura de sus predecesores, como por lo demás era también Píndaro, sobre todo en las partes más estrechamente vinculadas al «género», las gnómicas y encomiásticas. Pero en la postura polémica de Píndaro no se puede dejar de reconocer una justificación tácita de su distinta manera de tratar el mito: en la *Olímpica* 1, con orgullosa conciencia del «verídico relato» que introduce en la leyenda de Pélope, afirma (v. 36): «Hijo de Tántalo, no diré de ti lo mismo que los poetas que me han precedido». Él

[26] Aquí el *mimeîsthai* no se refiere a la imitación en sentido moral, como comúnmente se entiende (así también Else 1958, p. 77). La palabra *ásophos* muestra que la referencia es a los inhábiles, los inexpertos en el arte de poetizar. *Sophós* en la lírica coral, en la elegía y más de una vez en el propio Teognis designa al poeta: cfr. W. Kraus 1955, p. 78 y Havelock 1963, p. 57 n. 22.

no tiene intención de repetir el mito impío y ultrajante para la divinidad y corrige el antiguo relato justificando con el amor de Poseidón la desaparición de Pélope durante el banquete divino. No así Baquílides, que fiel a la tradición no sentirá la necesidad de acallar el delito de Tántalo que sirve a los dioses la carne de su propio hijo, antes bien narrará el gesto de Rea que, conocida la impiedad de Tántalo, recompuso los miembros desunidos de Pélope (fr. 42 Sn.-Maehl.). También Píndaro, sin embargo, no obstante su pretensión de originalidad y su negativa a recorrer la senda pisada por Homero (*Pae.* 7b, 10 ss.), sigue la concepción habitual de la poesía como obra de artesano: lo muestran las frecuentes metáforas que usa para su técnica y su programa poético, tomadas de la estatuaria y la arquitectura.[27]

Como vemos, las nociones de «saber», «aprender», «hallar», «componer», se configuran en un preciso sistema semántico del obrar poético, correlativo, explícita o implícitamente, con la idea de mímesis no sólo de la naturaleza y del hombre, sino también de los textos poéticos de la tradición oral. Una poética conforme a los modos concretos de la actividad del poeta y a su praxis compositiva, que reutilizaba, adaptándolos a las exigencias del canto, los materiales poéticos del repertorio mnemónico y se desplegaba tanto en el plano de los contenidos míticos como en el plano lingüístico de los lexemas y del estilo. El proceso de «hallar», que era un momento del componer o el componer mismo, operaba así en la doble dirección musical y lingüística, de selección, variación y combinación de un dato natural, como el sonido y la voz de animales u hombres, y de ele-

[27] Para una recopilación sistemática del material véase Bernardini 1967; Svenbro 1976, pp. 188 ss.

mentos léxicos y temáticos de la tradición poética.[28] En este segundo caso, la operación de encontrar las palabras, como en el enunciado de Alcmán, o «las puertas de los cantos», como en la formulación baquilídea, consistía en el juego selectivo y combinatorio entre texto y texto, de «intertextualidad», para usar una noción que ha teorizado la moderna *Textlinguistik*.[29] Una poética que mantiene estrechas analogías con el *tropare* y el *invenire tropos* de la poesía medieval o del *trobar clus*, el encontrar las figuras expresivas y musicales en la poética provenzal de los siglos XII y XIII.[30]

En el ámbito de esta poética, no creativo-estética, sino heurístico-imitativa, hay que valorar el significado de palabras inherentes a los modos y las vías del propio poetizar. La invitación de Alcmán a la Musa para que entone un nuevo canto[31] significaba una operación de selección lingüística, rítmica y melódica en el propio repertorio mnemónico, poético y musical: una selección adecuada a la nueva situación real de la ejecución delante del auditorio. «Saber las tonadas de todos los pájaros» (fr. 40 P. = 140 Calame) significaba poder disponer de una amplia selección de módulos melódicos naturales con que encontrar las melodías, o sea transponer o reproducir en melodías y, para el caso específico, como sello personal de un modo de canto, reproducir, componiéndolo en lenguaje y en melodía, el onomatopeico *kakkabízein*[32] de las perdices. El genérico *ártia*

[28] Sobre las nociones de «hallar» y «buscar» (*ricercare*) en la lírica coral véase Maehler 1963, pp. 73 s.; 95 s.

[29] Véanse los ensayos de Kristeva 1969, en particular pp. 143 ss.

[30] Véase Zumthor 1972, pp. 100 ss.; 118.

[31] Fr. 14 P. = 4 Calame: *Môs'áge, Môsa ligēa, polymmelès aièn aoidé, mélos / neokhmon árkhe parsénois aeídēn*. Cfr. *Od.* 1, 351, donde la «novedad» del canto va referida exclusivamente al contenido, es decir al episodio mítico.

[32] Cfr. Aristot. *Hist. an.* 536b 14.

bázein[33] en el uso épico del decir o hablar como articulación o conexión de palabras y del bien hablar como un *artiepés*[34] es sustituido, ya en el siglo VII, por la noción más elaborada y circunscrita del discurso poético como disposición o composición de palabras ordenadas según precisas normas métricas y rítmicas.[35]

La noción de placer o «deleite» (*hedoné*) que la palabra, unida al canto, al gesto y a la danza, puede ejercer sobre el auditorio fue una de las ideas maestras de toda la poética griega desde Homero a los trágicos[36] y halló en el pensamiento de Gorgias su enunciación más clara y explícita:

> Toda la poesía yo la considero y la defino como discurso en forma métrica. En quien escucha insinúa un estremecimiento de miedo y una compasión que induce al llanto y un deseo intenso que tiende al dolor: ante la suerte feliz y adversa de vicisitudes y personas extrañas, por obra de la palabra, el alma siente como propias las emociones ajenas... El encanto divino de la palabra despierta el placer, aleja el dolor: identificándose con la opinión del alma, el poder de encantamiento la hechiza, la persuade y la transforma con su magia.[37]

A propósito de la representación trágica, Gorgias insiste de nuevo en la idea de la ilusión que ejerce la poesía sobre el auditorio, presentándola como una relación mutua de emocionalidad entre poeta y espectador: «el que en-

[33] *Il.* 14, 92; *Od.* 8, 240.

[34] *Il.* 22, 281 (en mal sentido); Hesiod. *Theog.* 29 (las Musas); cfr. *synárēren aoidē* del *Himno a Apolo* 164, citado más arriba. Véase Parte I, cap. 1, p. 28.

[35] Cfr. Diller 1956 p. 57.

[36] La frecuencia de las referencias textuales no permite ofrecer aquí una documentación exhaustiva. Bastará con remitir a Latacz 1966 y, más en general, a Havelock 1963, pp. 152 ss.

[37] 82 B 11, 9 s. D.-K.

gaña es *más justo* que el que no engaña y quien se deja engañar es más sabio que quien no se deja engañar».[38] Para comprender el sentido de este enunciado se debe tener presente que *díke* y *díkaios* (justicia y justo) implican la noción precisa de equilibrio en la mutua correspondencia de acción y reacción entre agentes naturales o humanos.[39] La violación de tal principio, en tanto que ruptura de un equilibrio, se configura como un acto de injusticia (*adikía*), que comporta la necesidad de un castigo dirigido a restablecer la norma de *díke*. La «sabiduría» de quien se deja engañar, esto es el público de espectadores, consiste en la capacidad de ponerse en el mismo plano que el poeta y adherirse emocionalmente a la situación que propone el texto poético.[40] Los términos *sophía-sophós* conservan aún en Gorgias el significado de «habilidad», «capacidad», «experiencia en un arte», en este caso el arte de la poesía.

La relación de emocionalidad que se instituía en la ejecución de un texto poético, no sería comprensible fuera de la idea de mímesis, un proceso mimético que se retransmite al auditorio bajo la forma de una participación emocional. Pero si el placer es inherente a la emocionalidad, que a su vez es correlativa de la mímesis, se sigue de ahí que el placer es uno de los aspectos o las funciones de la propia mímesis. La relación se hace evidente por el enunciado de Aristóteles relativo a la poesía trágica: «El poeta (trágico) debe procurar por medio de la mímesis el placer que despiertan la piedad y el temor».[41]

[38] 82 B 23 D.-K.

[39] Cfr. pp. 94-7 s. y Gentili 1972*a*.

[40] Esta interpretación, ya enunciada en la primera edición de 1975 de Gentili-Cerri 1983, es compartida por Taplin 1978, pp. 167 ss., uno de los estudiosos más atentos a los problemas de la comunicación oral en la tragedia.

[41] *Poet.* 1453b; cfr. también Plat. *Resp.* 10, 602-608a. Los aspectos in-

En el ámbito de una tal poética, que teorizaba la identificación psicológica entre ejecución y recepción, la poesía era instrumento primordial para la integración del individuo en el contexto social; la poética de la mímesis, pues, asumía el carácter de una verdadera estética de la *performance*, de la cual un componente no secundario era el «horizonte de expectativa» del auditorio.[42] Una función que mediante la *performance* del poeta, sea épico o lírico, apuntaba no sólo a revelar al auditorio su propio rostro, tal como se reflejaba en la historia del pasado mítico y en la contemporaneidad del presente, sino también a suscitar en él una nueva percepción de lo real y a ampliar el horizonte de su comportamiento social y político para nuevas exigencias y nuevos fines. No le faltaba fundamento a la identificación propuesta por Jaeger entre poesía griega arcaica y *paideía*, si bien tenía su punto débil en la sobrevaloración del momento individual del proceso educativo y en su pretensión de que el modelo paidéutico de los griegos pudiera convertirse en norma ética para el hombre de nuestro tiempo. En la dimensión de la correspondencia poeta-público emerge para la poesía lírica, a diferencia de la épica, el problema de la especificidad del auditorio, que ha de indentificarse cada vez en determinados grupos sociales: en un *thíasos* de muchachas (Safo) o en una hetería de nobles (Alceo) o en

herentes a la emocionalidad en la representación de un texto trágico son ilustrados, con amplia referencia a los testimonios de los antiguos, por Stanford 1983.

[42] Uso la expresión «horizonte de expectativa» en el sentido que ha teorizado Jauss 1967, p. 31: «El sentido evenemencial de la literatura es mediatizado en primer lugar en el horizonte de expectativa que determina la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. De la posibilidad de objetivar tal horizonte de expectativa depende que sea o no posible concebir y representar la historia de la literatura en su forma de historicidad específica».

una formación de guerreros comprometidos en la defensa de su ciudad (Tirteo) o en el ambiente de los simposios y de los *kômoi* (Anacreonte). Para la lírica coral se plantea, junto al del auditorio, el problema de la persona del patrono y de los eventuales condicionamientos que pudiera ejercer sobre el poeta.

En relación con la praxis compositiva que reutilizaba, adaptándolos a las exigencias del canto, materiales poéticos del repertorio mnemónico, hay que considerar no sólo las frecuentes concordancias y los lugares paralelos entre el lenguaje de los líricos y el del epos y las inscripciones métricas,[43] sino también la propia vestidura linguística de todos ellos. Un patrimonio explotable de materiales formulares y estilísticos que merecerían investigaciones sistemáticas desde un punto de vista histórico no condicionado por esquematismos literarios y dialectológicos. Épica, elegía, yambo y lírica, aun con las diferencias formales y técnicas del metro y de la *performance*, fueron en realidad ya desde su origen fenómenos coetáneos e interdependientes.[44] Los elementos que distinguieron al epos homérico de la lírica fueron, aparte la homorrítmia del hexámetro, el contenido exclusivamente mítico y, desde el punto de vista técnico de la ejecución, la distinta manera del canto,

[43] Útil a este respecto es la encuesta sistemática de Führer 1967, de la que resulta una sustancial continuidad entre épica y lírica en la técnica de las formas introductorias y conclusivas de los discursos directos. Para Arquíloco y la lengua épica véase Page 1963, pp. 119 ss.; para un panorama de las concordancias estructurales y verbales entre las inscripciones elegíacas y la elegía arcaica, cfr. Gentili 1967*a*; entre las inscripciones hexamétricas y elegíacas y la poesía épica cfr. Di Tillio 1969, y también en el ámbito de la elegía Giannini 1973; Gallavotti 1977*b*; Gentili 1977*b*, pp. 19 ss.; Bernardini 1977, p. 149; Veneri 1977; Gallavotti 1979.

[44] Sobre las formas más antiguas de la lírica coral, anteriores o contemporáneas de la epopeya homérica, cfr. Pagliaro 1953, pp. 6 ss.; Koller 1963, pp. 79 ss.

que consistía en una recitación de tipo salmódico sin acompañamiento instrumental, reservado tan sólo al *prooímion* citaródico.

En el aspecto de las formas lingüísticas, algunas investigaciones recientes[45] han situado en una perspectiva distinta el problema de la relación entre dialectos locales y lengua literaria. Como se ha visto más arriba (p. 76 s.) a propósito de Tirteo, las inscripciones arcaicas desmienten el viejo esquematismo dialectológico de los géneros literarios, esto es la teoría de que el jonio habría sido la lengua tradicional de la epopeya, la elegía y, en general, la poesía hexamétrica, y el dorio de la lírica coral. La realidad es que en tal enfoque de la cuestión subsiste el prejuicio de que la lengua de la poesía griega arcaica fue exclusivamente literaria, de todo punto autónoma respecto a los lenguajes locales, y que debemos considerar las inscripciones como una especie de subproducto cultural.[46] Un concepto de literariedad que, tal como ha sido formulado en términos modernos, no es aplicable a la poesía griega arcaica, dada su directa funcionalidad social. En sustancia, es difícilmente sostenible la tesis de lenguas comunes en relación con los varios «géneros» de poesía o con los diversos tipos de metros; que, por ejemplo, la poesía hexamétrica o en general dactílica exigiera necesariamente el dialecto de la épica homérica: deberíamos en tal caso presumir que poetas épicos como Eumelo de Corinto, Cinetón de Esparta y Lesques de Mitilene, que operaron en áreas dialectales no jonias, compusieron en el jonio de Homero, sin ninguna consideración a las formas lingüísticas locales. Pero el fragmento del himno procesional (*prosóidion*) que Eumelo (fr. 696 P.) compuso

[45] C. O. Pavese 1967*a*; 1974, pp. 63 ss.; Grinbaum 1968 y 1990.
[46] En la misma dirección cfr. ahora Gallavotti 1979.

para los mesenios en honor de Apolo Delio presenta hechos lingüísticos extraños al dialecto homérico;[47] igualmente el hexámetro de la copa de Duris[48] y las inscripciones hexamétricas arcaicas de la Grecia continental. Debemos pues presumir que los dos fragmentos de las *Korinthiaká* de Eumelo, que nos han sido transmitidos por tradición indirecta (frr. 3 y °19 Bernabé), deben su disfraz jónico-homérico (vocalismo *-ē*) a una normalización del texto efectuada, en época sucesiva, en ambiente jónico-ático: un fenómeno documentado por la inscripción, examinada más arriba (p. 77), de los muertos corintios en Salamina y por las vicisitudes textuales de una estrofa de Alceo que nos transmite Ateneo en un atuendo lingüístico normalizado respecto al texto de la tradición directa papirácea.[49] Estos pocos testimonios son de por sí suficientes para sugerir un legítimo escepticismo sobre la solución de problemas lingüísticos para los cuales el estado de la documentación textual es sospechoso en gran parte. ¿Cómo seguir defendiendo en el texto de Alcmán algunas formas jónicas esporádicas, métricamente indiferentes, atestiguadas en fragmentos de tradición indirecta?

Para la poesía lesbia el problema de los epicismos se configura de forma distinta, puesto que aparecen también en poemas papiráceos y no sólo en los fragmentos de tradición indirecta: esto indica que fueron ya recogidos en la edición alejandrina de Safo y de Alceo. ¿Será pues aún válida la rígida distinción postulada por Lobel,[50] precisamente en base a los epicismos, entre poemas «normales», no

[47] Ver Pavese 1987*a*.

[48] Beazley 1963, p. 431 núm. 48.

[49] Alc. fr. 249 V. = *carm. conv.* fr. 891 P.; cfr. Nicosia 1976, pp. 71 ss.

[50] Véanse las introducciones a sus ediciones de Safo (Oxford 1925) y Alceo (Oxford 1927).

contaminados por hechos lingüísticos extraños al dialecto, y poemas «anormales»? Marzullo, replicando a este enfoque demasiado abstracto del problema, dio del fenómeno una interpretación substancialmente correcta. Afirma este autor con razón: «Safo no toma prestada la *dictio* épica de la epopeya, en la forma de relación más común de canon e imitación, sino que representa una fase avanzada y absolutamente vital de aquel proceso tradicional cuyo desarrollo se puede observar claramente ya en los poemas [...]. El *Epitalamio* (44 V.) no «homeriza», sino que se expresa con los mismos medios de que disponía la contemporánea poesía épica o, en cualquier caso, de tendencia épica, compartiendo con ella [...] idéntico grado de alteración, en realidad de nueva historicización».[51] La épica homérica es en realidad una de tantas épicas que florecieron en la Grecia más antigua, un dato cultural del que los griegos tuvieron conciencia segura. En último análisis, los epicismos de Safo y Alceo sólo se nos harán comprensibles si los vinculamos a una producción épica no exclusivamente homérica, presente y viva también en el área cultural eolia. Lo demuestran dos hechos incontrovertibles: 1) la ausencia del vocalismo *-ē* aun en los poemas de colorido épico;[52] 2) la pre-

[51] Marzullo 1958, p. 200.

[52] No tomo en consideración, se entiende, los dos casos aislados y problemáticos de *blēkhros* (fr. 319 V.) y *Alliēnōn* en Alceo (*P. Oxy.* 2506, fr. 77, 22 = fr. 306 Ab V.). La explicación dada hasta ahora (Hamm 1958, p. 24) de que *blēkhros* se debe atribuir al influjo de la lengua homérica (cfr. *ablēkhrós, Il.* 5, 337; 8, 178; *Od.* 11, 135) es cuando menos dudosa, cfr. Chantraine 1968, s.v. Si *blēkhros* debe ponerse en relación con *bláx* (con vocalismo jonio)—lo cual parece dudoso—es extraño sin duda el hecho de que *bláx* aparezca precisamente en Heráclito (22 B 87 D.-K.) y en los autores áticos de los siglos V y IV, y que *blēkhrós*, al contrario, se encuentre en Píndaro, Baquílides e Hipócrates. La influencia homérica lleva las trazas de ser una cómoda escapatoria para dar razón de un fenómeno que sigue siendo en realidad muy oscuro; no hay que excluir un error en la tradi-

sencia del genitivo *-oio* y de la forma *ptólis*, que no son, como sabemos ahora, típicamente homéricas, sino, antes que eso, micénicas (el genitivo *-oio* se conservó en el eolio de Tesalia).[53] Los diversos casos de *correptio* épica y de *correptio* ática habrán de interpretarse como fenómenos inherentes a la técnica de la versificación.

La tendencia aún persistente al panhomerismo, a descubrir en todas partes elementos de la épica homérica, se demuestra cada vez más insuficiente para dar una explicación históricamente válida de los datos y los hechos lingüísticos de la cultura griega arcaica fuera del área jónica. ¿Por qué pensar en una adaptación a los dialectos locales de formas homéricas divulgadas por aedos jonios, cuando históricamente es más verosímil la presencia de antiguas tradiciones épicas orales (o incluso escritas) en regiones de la Grecia continental? Haría falta suponer, insosteniblemente, que en aquellas regiones hubieran caído en el olvido antiguas leyendas de dioses, reyes y héroes, más tarde introducidas de nuevo por los aedos jonios.[54] Y si consideramos

---

ción indirecta: *blékhron* escrito en lugar de *blákhron*. El caso de *Alliēnōn* (alienos) es también complejo: que se trate de una forma jonia en lugar de *Alliánōn*, como supuso Treu 1966, p. 28 n. 19, no parece verosímil. Otras explicaciones más probables en Barner 1967*b*, pp. 12 s. Un caso aparente de préstamo de la épica jonia es *rhêa* (fr. 34, 7 V.) = *rheîa* con transcripción lesbia *-ēa* del homérico *-eia* (cfr. Risch 1946, p. 253). No puede decirse lo mismo de *zakryóentos* (cfr. Risch 1946), que presenta el resultado eólico *za-* por *dia-*, sobre el cual ver Wilamowitz 1914, p. 241. Problemática resulta la forma *Árēi* en lugar del esperado *Áreui* en el fr. 140, 3 V.; Fränkel 1969, p. 214 n. 1 avanza una solución al proponer *Áreui kósmētai*. De todos modos *Arēi* no es un jonismo, como se ha supuesto, si se considera que la forma de dativo *Arei* está atestiguada en micénico: cfr. Gallavotti 1957*b*; Chadwick-Baumbach 1963, s.v. *Árēs*.

[53] Cfr. Ruijgh 1967, p. 74.

[54] La objeción ha sido bien formulada por Hoekstra 1957, p. 223. Nuevas e interesantes confirmaciones en esta dirección metodológica en C. O. Pavese 1967*a*.

el problema bajo su otro aspecto, la relación poeta-auditorio, hay que preguntarse también si en el siglo VII y en el VI la sociedad de la Grecia continental de lengua doria, tesalia, beocia, etc. estaba en condiciones de entender la lengua de Homero recitado por los rapsodos jonios, cuando las inscripciones destinadas a ser leídas por el público de cualquier extracción social estaban escritas en lengua epicórica. En fin, esa presunta homericidad cultural obligaría a considerar a cada uno de los autores de epigramas como un experto traductor del griego de Homero al griego de su propio territorio.

Otro caso diferente es el de las formas con vocalismo *-ē* en Baquílides y en Píndaro, y la alternancia casual en este último de los pronombres *min* y *nin*, para el cual es realmente difícil encontrar una explicación adecuada. Los fragmentos papiráceos 19 y 20A Sn.-Maehl. son los dos únicos ejemplos en Baquílides de poemas con vocalismo *-ē*: que el hecho se deba poner en relación con el destinatario o el patrono no parece una hipótesis plausible, si se considera que el poema 10, compuesto para un vencedor ateniense, presenta el vocalismo *-ā*. En el caso específico de Baquílides, podremos pensar incluso en la búsqueda voluntaria de un colorido jónico, dada la particular naturaleza de ambos poemas y dado que el poeta opera ya en una época en que no se puede excluir la libre selección del colorido dialectal con función estilística.[55]

[55] Snell 1952*a*, pp. 156 ss. ha interpretado el poema 20A como una invectiva en forma de encomio, inspirada en la invectiva de Arquíloco contra Licambes: el carácter arquiloqueo del contenido explicaría el vocalismo no dórico. Pero en el plano formal, tanto en la elección de los metros como en el léxico (cfr. los adjetivos *khrysólophos* v. 13 y *euétheira* v. 26), el fragmento se inspira en Anacreonte, y por lo mismo se podría reconducir también al modelo anacreóntico la coloración jonia de la lengua; cfr. Gentili 1958*b*, pp. 119 s.

Una hipótesis análoga difícilmente podría valer para Píndaro, para los pocos casos de vocalismo *-ē*, esporádicos y aislados, si excluimos la *Pítica* 4. Las tentativas recientes de defender tal hipótesis se basan en argumentos en ocasiones incluso especiosos de presunta homericidad,[56] como ocurre con los genitivos *-oio* y *-āo*, atestiguados ya en micénico y en inscripciones de áreas no jonias, y por tanto no exclusivos de la épica homérica.[57] Del análisis de las formas con vocalismo *-ē* en el texto pindárico la única conclusión que puede sacarse, en líneas generales, es que cabe imputarlas a alteraciones en la tradición manuscrita, y como tales han sido consideradas, en su edición de Píndaro, por Snell, que ha restituido en la mayor parte de casos el vocalismo *-ā*.[58]

[56] Forssman 1966.

[57] El gen. *-āo* aparece en la célebre inscripción de Corcira para la tumba de Menecrates (42 Peek, 10 Pfohl: v. 1 *Tlasiawo*), y es infaliblemente explicado como una reminiscencia épica, es decir homérica. Pero si *-āo* está ya en micénico, ¿por qué pensar en un préstamo de los poemas homéricos antes que en una supervivencia en el lenguaje poético de las regiones no jonias de una forma del sustrato micénico? Una forma que se conservó en arcado-chipriota con resultado fonético *-au*. No se debe menospreciar el hecho de que en Píndaro y los demás líricos corales sobreviven palabras del léxico micénico no atestiguadas en la epopeya homérica (véase en Píndaro *hepétas*, *lagétas*, *haníai*, *boubótas*, *andriás*, *holkás*) (Gallavotti 1967, pp. 852 s. y Doria 1967, pp. 859 s.). Es de presumir que tales palabras pertenezcan a una antiquísima tradición lingüística y poética preexistente a los poemas homéricos.

[58] Para *odynērà gēraos* en el texto papiráceo del *Pean* 1, 1 frente a *odynarón* de *Pyth.* 2, 91, Forssman 1966, p. 150 cree que el vocalismo *ē* se debe a una consonancia con el nexo *odynērón... gêras* de Mimnermo, fr. 7, 5 s. Gent.-Pr.; sobre las consonancias entre Mimnermo y Píndaro cfr. también Segal 1976*a*. Pero se podría objetar que esta reminiscencia, más que a Píndaro, se deba atribuir al copista del papiro. Una explicación análoga vale para los cinco casos de vocalismo *ē* en la *Pyth.* 4 de Píndaro (v. 22 *Eúphēmos* [pero *Eúphamos* cod. B ed. Turyn], v. 49 *Mykēnân*, v. 95 *paptēnas*, v. 119 *prosēúda*, v. 205 *Thrēiktōn*), donde Snell, excepto en los vv. 49 y 205, restituye acertadamente la forma con alfa larga. Pero yo creo que también en

En consecuencia, la formación de la lengua de la lírica monódica y la lírica coral y su relación con la épica homérica es un problema que debe plantearse a partir de ahora en términos absolutamente distintos respecto a la línea interpretativa tradicional. Observa con razón Grinbaum: «Es sabido que el grado de proximidad de este o aquel poeta a Homero no es el mismo en los representantes de los diversos géneros literarios: se muestra mayor en los épicos, menor en los líricos y los trágicos. Surge la cuestión de si se deben explicar todas las manifestaciones generales de la lírica y de la tragedia como préstamos de Homero. Aun admitiendo desde luego la posibilidad de tales o cuales reminiscencias, ¿no es más exacto suponer, por ejemplo, que las características comunes de los poemas homéricos y, pongamos, de la lírica coral se pueden definir no como un préstamo, sino remitiendo ambos géneros a una fuente común? Tal fuente común podría ser la lengua de época micénica (o premicénica) reflejada tanto en la poesía épica como en la lírica».[59]

El desciframiento de las inscripciones creto-micénicas no puede dejar de imprimir un giro decisivo a la compleja cuestión de la mezcla de dialectos en la lengua de la lírica, particularmente de la lírica coral. La vieja tesis propugnada por Ahrens, de que la lírica coral fue una creación de los dorios y su lengua fundamentalmente el dialecto dorio, encuentra cada día un número mayor de opositores. Más

---

los dos últimos casos debemos leer *Mykanân*, forma epicórica atestiguada por lo demás también en Simónides 608, fr. 1a + 2, 21 P. y *Thraïkían*, que reaparece en Pind. *Pae.* 2, 25. A estas argumentaciones mías se añaden las de Braswell 1984.

[59] Grinbaum 1968, p. 876. No es distinta la posición que adopta Trümpy 1986, el cual tiende a aislar los aspectos lingüísticos de la lírica coral tanto del dialecto dórico como de la influencia de la épica homérica; cfr. Brillante 1987.

allá de las diferencias dialectales, más o menos sustanciales, que aparecen en los diversos autores de la lírica coral, las formas lingüísticas comunes deberán considerarse en la perspectiva de una antigua *koiné* micénica que contenía contemporáneamente formas eolias y jonias.[60] Cae así la tradicional remisión a una pretendida influencia del epos homérico. Las coincidencias con la lengua de la épica deberán entenderse, en algunos casos, como hechos de sustrato que se remontan a una antigua *koiné*,[61] y en otros casos, más simplemente, como modificaciones del texto producidas en la fase de transmisión oral o en la tradición manuscrita.[62] Fenómenos análogos de alteración lingüística de textos poéticos en correlación con su paso de una región a otra están documentados, para otras civilizaciones literarias, por los cancioneros sicilianos de los siglos XIII y XIV, que sufrieron por obra de los copistas una progresiva toscanización.[63]

[60] Georgiev 1966, pp. 55 ss. y C. O. Pavese 1972, que distingue dos áreas en la lengua poética griega arcaica, la septentrional y la meridional (jónico-homérica).

[61] A los hechos ya observados de los genitivos *-ao* y *-oio* se debe asociar quizás el resultado *-is* del grupo *-ns-*, tipo *phéroisi(n)*, *phéroisa*, etc. Cfr. últimamente Arena 1967.

[62] Para las alteraciones del texto de Píndaro, imputables al fenómeno del *metagrammatismós*, véase Irigoin 1952, pp. 21 ss.

[63] Cfr. Monteverdi 1954; Quaglio 1970 (con amplia bibliografía).

V

SOCIOLOGÍA DE LOS SIGNIFICADOS

> En sus elementos fundamentales (palabra, color, sonido, etc.) el arte depende del material cultural que le ha sido transmitido y que comparte con la sociedad existente: por mucho que tuerza el significado corriente de las palabras y las imágenes, la transfiguración sigue siendo siempre de un material dado. Es así incluso cuando se quebrantan las palabras o se inventan otras nuevas: en caso contrario, cualquier comunicación quedaría interrumpida. Este límite de la autonomía estética es la condición para la comprensión del arte en tanto que factor social.
>
> (H. MARCUSE, *La dimensión estética*)

La dimensión sincrónica no agota el problema de la interpretación: permite comprender los aspectos comunes de un sistema mental y lingüístico, ciertas formas de organización de la cultura, pero no ofrece parámetros que permitan abarcar en perspectiva las mutaciones de significado dentro de estructuras lingüísticas idénticas en relación a los cambios de las situaciones; porque la poesía lírica estuvo vinculada, como hemos visto, a otros contextos que la poesía épica, expresó contenidos más realistas, nuevas experiencias existenciales en correlación con las condiciones socio-políticas diferentes de la polis arcaica. En la perspectiva diacrónica, el fenómeno de la lírica se sitúa entre tradición e innovación.[1] En sustancia, como ha demostrado

[1] Cfr. Treu 1955, *passim*; Snell 1965, *passim*.

la etnolingüística,[2] los problemas semánticos del lenguaje son los mismos problemas que se encuentran inherentes al significado de los fenómenos culturales de que las palabras son símbolos: palabras valiosas se cargan con denotaciones distintas o pierden su significado tradicional incluso en contextos que repiten esquemas lingüísticos de la tradición poética.

Justamente el ensayo de Page,[3] que se propone observar, en una perspectiva exclusivamente sincrónica, la completa homericidad del lenguaje de Arquíloco, muestra sin embargo de forma evidente que las innovaciones más significativas que introduce el poeta en el material lingüístico de la épica operan tanto en el plano del léxico, allá donde la lengua épica no ofrecía un repertorio léxico apto para describir situaciones y acontecimientos contemporáneos, como en el plano semántico, en palabras intrínsecas de la esfera emotiva,[4] o en el plano de la transposición metafórica, pero no en el terreno morfo-sintáctico. La técnica de utilización de la expresión formular épica consiste en adaptarla al propio contexto con variaciones que no modifican los nexos sintácticos de la dicción.[5] Sobre el uso de los estilemas y las expresiones de la épica en la elegía y la lírica disponemos sólo de investigaciones parciales; pero el estado actual de la investigación permite ya hablar de *polisemanticidad* de la expresión épica.[6]

Estos aspectos comunes del lenguaje de la lírica, que

[2] Cfr. Nida 1964.
[3] Cfr. Page 1963.
[4] Cfr. Snell 1963, pp. 113 ss., 169; Treu 1963*b*, p. 115.
[5] Cfr. Gentili 1970, p. 118.
[6] Sobre la reutilización del material épico en Mimnermo ver Gentili 1965*b*, pp. 383 ss., y Dawson 1966. Para Tirteo, además de Dawson 1966, pp. 50 ss., Prato 1968; Snell 1969 y últimamente Giannini 1973.

constituían los *loci communes* derivados de la práctica oral y reproducían, como hemos visto, estructuras comunicativas orales, han inducido, siguiendo el impulso también de la investigación etnológica sobre poesía oral de los «primitivos», a enfatizar en el análisis crítico el momento sincrónico, hasta minimizar, cuando no negar, las mutaciones connotativas en relación con el variar de las situaciones. Es cierto que en una cultura oral-aural, como se ha observado, la expresión recurrente, el *locus communis*, forma siempre «un todo con la situación [...]. De este modo, tal expresión proporciona una especie de contacto inmediato, aunque circunscrito, con la realidad y con la verdad, tal que una cultura letrada, y hasta la literatura en sí misma, nunca podrán procurar, de forma que, para conseguirlo, las culturas letradas han de luchar desesperadamente para suplir con nuevos recursos sus estructuras verbales espacializadas».[7] Pero los materiales de la tradición poética, incluso en su conexión con determinadas situaciones de la *performance*, podían asumir en su reutilización una nueva funcionalidad dentro de los sistemas de relaciones y oposiciones semánticas de los nuevos contextos. Solón (fr. 3, 6-11 Gent.-Pr.) y Teognis (vv. 39-50) lamentan los males políticos de su ciudad, atribuyendo su causa a la insensatez de los jefes, en una contextualidad lingüística casi idéntica, pero con un significado político netamente diferente que emerge del diferente sistema semántico de los dos contextos, de la diferente realidad extralingüística propia de las diferentes condiciones políticas de Atenas y Mégara: mientras en Teognis las dos palabras clave *astoí* (ciudadanos) y *hegemónes* (jefes) configuran, en el grado más alto de generalidad, una tipología oposicional sabios-necios, en Solón

[7] Ong 1967.

al contrario los términos son correlativos los dos con la misma connotación negativa de condena para ambos grupos sociales.[8]

La metáfora del camino, que es un topos recurrente en la lírica coral,[9] a pesar de la identidad de estructura, tiene resultados semánticos opuestos en la poética de Baquílides y en la de Píndaro; para el primero, «los caminos del canto» tienen inicio en la *máthesis*, en el aprendizaje del arte a través de la imitación de los modelos poéticos que ofrece la tradición; para el segundo parten de la «virtud» innata del poeta.[10]

La palabra *areté* en la poesía de Tirteo tiene premisas situacionales distintas de la *areté* homérica, presupone la ética comunitaria de la Esparta del siglo VII, «virtud» cívica, bien común a la ciudad y al *démos* (fr. 9, 15 Gent.-Pr.). Palabras como *areté*, *agathós*, *esthlós*, aun adoptadas con la connotación ideológica de la ética aristocrática, se despojan en el pensamiento ideológico de Simónides de su indicio semántico fundamental, devienen utópicas por no aplicables a la condición del hombre (fr. 541 P.):[11]

[8] El código de referencia de los dos poetas denuncia pues una diferencia sustancial entre ambos contextos. Sea cual sea el valor del término *astoí* en Solón, es un hecho que estos van juntos con los *démou hegemónes* por su avidez de riquezas, que es causa de la *dysnomíe* de la ciudad (Masaracchia 1958, pp. 253 ss., 267 ss.).

[9] Véanse las investigaciones de Becker 1937; Bernardini 1967, pp. 87 ss.; Péron 1974*b*, pp. 23 ss. y *passim*.

[10] *Ol.* 2, 91 ss.; para Baquílides, cfr. Parte I, cap. 4, p. 119.

[11] Para el texto y los argumentos a favor de la atribución del fragmento a Simónides remito a Gentili 1961, p. 339; Gentili 1964, p. 302 y Gentili 1981*b*, p. 102; para el comentario véase Gentili 1965*a*, pp. 315 ss., y, en particular, para los vv. 6-7, Pretagostini 1980, pp. 134 ss.

distingue lo hermoso de lo feo (suj. el tiempo?);[12]
si alguien... difama llevando aquí y allá
una boca sin puertas,
el humo no tiene efecto, no se corrompe el oro,
5 la Verdad es soberana,
pero a pocos concedió el dios la virtud hasta el éxito:
no es fácil tener valía;
le[13] hacen violencia contra su voluntad
la invencible codicia,
10 el poderoso aguijón de Afrodita, que teje engaños,
y el floreciente afán de porfías.
Si en el respeto de los dioses no puede, durante su vida,[14]
recorrer el recto camino,
pero es hombre de valía en lo posible...

La distinción de los absolutos 'hermoso' y 'feo' viene ejemplificada según el conocido esquema del *Priamel*, en la contraposición entre el oro, que es verdad suprema, y lo inconsistente e inane, que es la locuacidad del difamador.[15]

[12] Fränkel (1969, p. 357 n. 22) ha conjeturado *khrónos* como sujeto de la frase, Pfeiffer (1968, p. 33 n. 1) y Pellizer 1978 proponen en cambio *kairós*: ambas hipótesis son probables. Sin embargo, mi preferencia por *khrónos* se basa en Simplicio, *Comm. in Aristot. gr.* 9, 754, 7 Diels (= fr. 645 P.), por quien sabemos que Simónides celebraba al tiempo como lo más sagrado.

[13] Esto es, al hombre de valía.

[14] El sujeto es, como parece, el hombre de valía.

[15] El humo designa lo inconsistente, lo inane y en general algo sin valor y por lo mismo un discurso insignificante; en Esquilo, fr. 399, 2 Radt, se lee que «nada hay más seguro que la sombra del humo», Aristófanes, *Nub.* 320, para indicar el hablar vano o la charla inútil, dice *peri kapnoû stenoleskheîn*, cfr. Platon, *Resp.* 9, 581d. Para entender la contraposición valor-no valor convendrá comparar Píndaro *Nem.* 1, 24 ss.: la excelencia del agua opuesta a la inconsistencia del humo como términos de comparación reales entre la excelencia de los *esthloí* que apoyan al magnánimo Cromio y las charlas de los malévolos: «El (Cromio) ha conseguido oponer hom-

Pero la virtud o valía, que en sentido agonístico es un valor supremo como lo bello absoluto y como el oro, es una cualidad difícil de encontrar entre los hombres, porque la valía perfecta y absoluta no pertenece a la naturaleza humana, obligada a moverse involuntariamente entre los límites de algunas «necesidades» que le son connaturales a ella y a las situaciones de la vida en sociedad, como la codicia, el aguijón del amor (*oîstros*)[16] y las ambiciones.

Si bien es imposible tener valía en términos absolutos, no importa, con tal de que el hombre se mueva en el respeto a la justicia útil a la ciudad.[17] En sustancia el hombre puede redimir en el plano ético, mediante la observancia de la justicia en la relación con sus conciudadanos, sus limitadas posibilidades de acción. El afán de lucro y las ambiciones, que en la ética aristocrática de Píndaro constituyen peligros supremos para el verdadero *agathós* (el hombre de valía y noble por nacimiento), ya que le empujan a arriesgados actos de violencia fuera de la justa medida impuesta

---

bres nobles a sus detractores, agua a humo»; para otras interpretaciones, poco convincentes, cfr. Farnell 1932, pp. 245 s.; creo sin embargo que en el *kapnós* del pasaje pindárico no es preeminente el sentido de «envidia», como suele entenderse generalmente (cfr. por ej. L.S.J. s.v. y últimamente Stoneman 1979, p. 66). «Agua contra humo» quiere significar un valor inmutable, perenne (agua, éter, etc. como valores incorruptibles son comunes en la cultura de la época, cfr. Píndaro *Ol.* 1, 1 y Baquílides 3, 86), contrapuesto a un no valor evanescente y efímero: un valor sólido es la virtud de los hombres de valía que Cromio puede oponer a las charlas inconsistentes de los malévolos.

[16] Con valor metafórico y con referencia concreta al ansia punzante del amor, la palabra reaparece en Herodt. 2, 93 y en Eur. *Hipp.* 1300 (con referencia al amor calamitoso de Fedra).

[17] A pesar de las numerosas lagunas que presenta el texto a partir del v. 15, la palabra *díkaios* (v. 16) permite suponer que también aquí, como en el encomio a Escopas (cfr. *infra*), el discurso desembocaba en el tema de la justicia.

por el dios, representan en la ética realista de Simónides imperativos inevitables de la condición humana.

Una perspectiva distinta de lo real y una nueva medida del hombre, más adecuada a la nueva situación política de la sociedad griega y al progresivo desarrollo de la nueva economía de intercambio que había sustituido la antigua riqueza de hacendados (*ploûtos*) por la nueva riqueza de la expansión colonial y los comerciantes (*kérdos*). Las prerrogativas de poder, validez y riqueza hereditaria inalienable declinaban o se transformaban profundamente en la persona de los nuevos *agathoí* plutócratas que, respecto a los antiguos *agathoí* aristócratas, podían jactarse únicamente de una riqueza inestable conquistada mediante las fatigas y los riesgos de la actividad mercantil.

En el encomio a Escopas, príncipe de Cranón en Tesalia, compuesto entre el 509 y el 500 a.C., Simónides propone de nuevo el mismo tema de la *areté* y del hombre *agathós* (fr. 542 P.):[18]

> Es difícil tener de veras valía
> ser cuadrado de manos, de pies y de mente,
> forjado sin tacha.
>
> ...
>
> Tampoco el dicho de Pítaco me suena acorde,
> aunque pronunciado por un hombre sagaz:
> difícil, decía, es tener valía.
> Sólo un dios puede poseer este don;
> no puede evitar el hombre ser inválido
> cuando un hecho irremediable le atrapa.

[18] Se reproduce para comodidad del lector el texto del fragmento según la edición de Gentili 1964, pp. 297 ss., con amplio aparato crítico; para el comentario se remite a Gentili 1965*a*, pp. 306 ss.

En el éxito cualquier hombre vale,
en el fracaso es inválido, y por norma
es el mejor aquél a quien los dioses aman.

No quiero pues, persiguiendo lo imposible,
al hombre sin defecto entre todos nosotros
que comemos el fruto de la ancha tierra,
arrojar mi parte de existencia
en pos de una esperanza inerte y vana;
os lo diré cuando lo haya encontrado.
Pero elogio y aprecio a todo aquél
que no haga el mal voluntariamente;
contra la necesidad ni los dioses combaten.

Me basta con que un hombre no sea malvado
ni desvalido en exceso
y conozca al menos la justicia útil a la ciudad,
un hombre sano; a éste, no le haré reproches,
no soy amante del reproche,
es infinita la raza de los necios.
Bien está todo aquello a lo que no se mezcla el vicio.

La solución que perfila el poeta sobre la posibilidad de ser un hombre realmente de valía en sentido aristocrático y agonístico es sustancialmente negativa. Tener valía de cuerpo y de juicio, no sólo es difícil, sino hasta imposible: el hombre es por naturaleza un ser frágil y débil obligado a luchar con las necesidades a que le fuerzan la vida en sociedad y los impulsos internos de su propia naturaleza. Lo que importa es no hacer voluntariamente el mal, ya que hacerlo involuntariamente es siempre posible, y conocer al menos la justicia útil a la sociedad.

A la ética de los valores absolutos (valentía, éxito, riqueza), patrimonio de hombres particularmente dotados por

la naturaleza e iluminados por la gracia divina, el poeta opone la de los valores relativos, menos heroicos y más humanos, que descienden del plano estético-agonal al más vasto del compromiso ético-social del hombre frente a la comunidad. Al hombre-héroe pindárico Simónides opone el hombre odiseico, que no esté «demasiado desvalido» para afrontar todos los peligros y los riesgos del vivir entre los hombres. Esta ética de lo real, pesimista en el pensamiento, pero optimista en la voluntad, que tendía a desmitificar los más elevados valores ético-religiosos de las aristocracias arcaicas ya en declive, se alimentaba también ella de un ideal no menos elevado y más en correspondencia con la nueva realidad histórica, el ideal del ciudadano democrático que se mueve dentro del respeto a la justicia y los intereses de la ciudad.[19]

El análisis que Svenbro (1976, pp. 141 ss.) dedica al poema para Escopas ejemplifica un tipo de lectura que corre el riesgo de torcer los significados del texto. El contenido, según él, versaría no sobre el problema ético de la virtud o valía del hombre, sino sobre el derecho del poeta, aquel derecho contractual vigente en la ciudad de Atenas que tutela la producción del artesano de la palabra y que el patrono, monarca avaro de un país atrasado, ignora. Por este motivo el retrato del hombre ideal, trazado en los últimos versos, se identificaría con el del patrono ideal que no esconde su riqueza, pero que hace buen uso de ella como

[19] No parece plausible la interpretación de Adkins 1960, pp. 355-9, que tiende a situar el encomio a Escopas en la estela de la ética tradicional; pero él no pudo conocer el nuevo fragmento de Oxirrinco que fue publicado apenas un año antes de la publicación de su volumen (fr. 541 P., cfr. más arriba, p. 139); parcial parece la de H. Parry 1965, atascada en los aspectos sincrónicos del lenguaje del poema. Más convincente es el punto de vista crítico de Donlan 1969.

un *sophós*, el hombre prevenido que no se deja vencer por la avaricia, sino que confía generosamente la memoria de sus empresas al poeta capaz de transmitirla con el canto a la posteridad. Entendidos de esta forma, los versos implicarían una invitación tácita de Simónides a su nuevo patrono tesalio para que gastara bien su dinero remunerando al poeta que le celebra.

Esta interpretación, que a primera vista parece sugerente—sobre todo porque el motivo de la liberalidad y generosidad del patrono es tópico en el epinicio pindárico—se apoya a decir verdad en una violencia semántica ejercida sobre algunas palabras clave tomadas en sentido *económico* (*apálamnos, hygiés, onasípolis díka*).

Examinadas en el contexto del poema, tales palabras tienen un inconfundible significado ético-social. El «hombre sano», en quien Simónides reconoce su ideal de hombre, no es el hombre vigoroso de cuerpo, «cuadrado (*tetrágonos*) de manos, de pies y de mente, forjado sin tacha», como viene definido en los versos iniciales del poema,[20] sino el hombre sano en sentido ético que en su comportamiento social no sea malvado (*kakós*), ni demasiado desvalido (*apálam-*

[20] En cuanto al enunciado *khersín te kai posi kai nóōi tetrágonos*, nadie ha dudado hasta ahora de que *khersín* etc. sean dativos de relación, si debemos tomar *tetrágonos* en la acepción de «cuadrado» con una referencia precisa al canon de simetría de la estatuaria arcaica (sobre este tema remito a Svenbro 1976, pp. 154 ss.). El dativo llamado de relación, equivalente al acusativo de relación, designa al objeto en el cual se verifica una cierta situación (cfr. Kühner-Gerth 1955, p. 440); en este caso específico los miembros del cuerpo son el objeto en el que se realiza una estructura simétrica tal que sea, como se dice enseguida, inmune al reproche (*áneu psógou tetygménon*): una estructura, pues, cuadrada (o simétrica) perfecta. Para entender los dativos como instrumentales sería preciso también en este caso ejercer una violencia semántica, confiriendo a *tetrágonos* un sentido metafórico equivalente a «celebrado» por sus manos, etc. La única acepción metafórica que yo conozco de *tetrágonos* es la de «perfecto», usada por Aristot. *Rhet.* 3, 1411b 26.

nos)[21] y conozca las normas de equidad y justicia que son útiles a la ciudad (*onasípolis díka*).

En apoyo de la acepción económica de «sano», Svenbro aduce el enunciado pindárico de *Ol.* 5, 23-24: «Si alguien cultiva una sana prosperidad (*hygíenta ólbon*), con abundancia de bienes y a ellos añadiendo la buena fama, que no pretenda llegar a ser un dios». Pero la comparación no es pertinente: la connotación económica la ponen aquí en evidencia palabras típicas de esta esfera semántica: prosperidad, riqueza, haberes. La riqueza que tiene salud es la riqueza estable, bien fundada (cfr. *Schol. ad loc.*), segura, con particular referencia a los bienes raíces.

La salud, en el pensamiento de Simónides, es el presupuesto indispensable no sólo de la alegría de vivir, que es el supremo valor de la existencia (fr. 584 P.), sino también del placer del arte (fr. 604 P.): la salud no puramente física, sino, como nos enseña el poema a Escopas, la del ciudadano que obra en interés de la comunidad. Una noción

[21] La palabra está conectada con *paláme*, «palma», que designa las cualidades de destreza y habilidad de la mano; las *palámai* son en Homero, efectivamente, las manos de un artesano experto (cfr. el análisis de Frontisi-Ducroux 1975, p. 91). De ahí el uso metafórico por extensión que indica la habilidad de una persona (Alc. fr. 249, 7 V.); de ahí que *apálamnos* tenga el valor de «desvalido», «impotente», «incapaz» (cfr. Hesych. s.v.), como Diomedes en el símil de Il. 5, 597 ss. donde se representa a un hombre que se detiene impotente frente a un río impetuoso, sabiendo que no podrá atravesarlo. Leemos en Alceo (fr. 360, 1 V.) que «no desvalido» (*ouk apálamnos*), es decir sagaz, fue Aristodamo rey de Esparta, cuando solía decir que «el hombre es dinero». Resulta evidente que la idea expresada en el penúltimo verso «infinita es la raza de los necios (*alithíon*)», que subraya de forma pesimista la fragilidad de la condición humana (cfr. v. 11 «nosotros que comemos el fruto de la ancha tierra»), es consecuente con las afirmaciones que la preceden, como si el poeta quisiera justificarlas con la intención de decir: muchos, demasiados son los incapaces a quienes yo debería lanzar reproches; *alíthios* «bobo», «insensato» intensifica el precedente *apálamnos*.

de «salud», pues, cargada de sentido, salud del cuerpo, bienestar y a la vez compromiso ético vital.[22]

El diálogo entre Protágoras y Sócrates (Plat. *Prot.* 339a-347a) sobre la interpretación del poema a Escopas constituye un ejemplo típico de discusión dialéctica «mal conducida».[23] Cuando Sócrates concluye que será mejor dejar de lado a los poetas y volver a su tema central de la unidad de las virtudes, descubre claramente su juego, dando a entender que no ha estado hablando en serio (347c-348a). La sutil ironía platónica no tiene como único blanco a Protágoras, sino también al gran ausente, Simónides: no es casual que la elección del discurso recaiga en el poema a Escopas, que podía ofrecer a la ideología del filósofo amplia materia de discusión sobre el problema de la virtud. La ironía y la escasa buena fe de Platón frente al poeta, que no le gustaba, dejan ver sus púas pinchos más agudas cuando Sócrates, con una imprevisible afrenta a la gramática y a la sintaxis, asociando *hekón* (v. 14) con lo que le precede y no con lo que le sigue (345e), atribuye a Simónides su propia idea según la cual nadie hace el mal voluntariamente, o bien cuando, con ayuda de Pródico, conciudadano de Simónides, baja al terreno de la sinonimia

[22] En función de esta interpretación, centrada en el hipotético tema del pago para el poeta, Svenbro 1976 propone entender *alathéos* en el primer verso del poema no en el sentido de «verdaderamente», «de verdad», sino «en la memoria de los hombres», remitiéndose al nexo *a-létheia* (no olvido) / *léthe* (olvido). Por consiguiente la idea expresada en los vv. 1-2 sería la siguiente: es difícil para el hombre llegar a tener valía si no es recordado gracias a las palabras del poeta, que perpetúa su memoria entre los hombres. Estaría ahí implícita la invitación a dar una buena remuneración. Pero ¿puede tener *alathéos* en este contexto el significado que propone Svenbro? En realidad, su sentido etimológico no es el más operativo en tiempos de Simónides. Píndaro, que toca más de una vez el tema de la verdad, opone *alátheia* a *pseûdos* «mentira» (fr. 205 Maehl.); cfr. Parte II, cap. 10, p. 349.

[23] Schaerer 1938, p. 28.

para concluir (341c) que el *khalepón* del v. 4 significa lo mismo que *kakón*, y por tanto la polémica de Simónides contra Pítaco estaría plenamente justificada al haber querido afirmar este último no que sea «difícil» ser hombre de valía, sino que es un «mal».[24] Todavía con el mismo método replica Sócrates a Protágoras cuando quiere demostrar que la contradicción, admitida por el sofista, entre la afirmación simonídea del v. 1 y el dicho de Pítaco en realidad no existe por la diferencia de sentido entre *genésthai* «devenir» y *émmenai* «ser».[25] Mediante el habilísimo juego hermenéutico basado en violencias ejercidas a la sintaxis y a las palabras, Platón consigue un doble objetivo: mostrar cómo su maestro dispone, cuando quiere, de todos los medios dialécticos para batir en su propio terreno, el de

[24] La especiosa controversia que lanza Sócrates sobre el valor de *khalepón* no parece totalmente falta de motivación, según me comunica Pietro Giannini. Nos dice una noticia transmitida por la *Suda* (s.v. *Pittakós*) que el dicho *khalepòn esthlòn émmenai* lo habría pronunciado Pítaco cuando, ya viejo, hubo de tomar las armas de nuevo para una campaña militar. Y entonces el enunciado no tendría el sentido genérico de «es difícil» sino «es *pesado* ser hombre de valía» cuando la necesidad impone que un hombre que ya no es joven deba afrontar con las virtudes propias del jefe los riesgos de una guerra. Fuera de su contexto específico y de su referente real el enunciado asume lo absoluto de una máxima universal sobre lo difícil que es practicar la valía humana. ¿Conocía Platón la anécdota? Estaríamos tentados de responder afirmativamente; podríamos comprender así la motivación implícita de una disputa semántica entre seria y jocosa que al fin demuestra el propio Sócrates no tomar en serio al declarar que su objetivo era poner a prueba la capacidad de Protágoras de defender tesis. Es obvio que Simónides interpreta el dicho de Pítaco prescindiendo de la ocasión que lo había determinado.

[25] Si el poeta hubiese querido distinguir entre devenir y ser hubiera dicho en el v. 5 *genésthai*, no *émmenai*, y en el v. 7 *gínetai* en lugar del elíptico *estí* (cfr. también vv. 9-10 *to mè genésthai dynatón*); cfr. Fränkel 1960, p. 27 n. 7. Una confirmación se encuentra en el fr. 541 P. (cfr. más arriba, p. 139), que propone de nuevo, ligeramente variada, la misma formulación (v. 7): *ou gàr elaphròn esthl[on émmen* (mejor que *émmenai* por la métrica), «no es fácil ser hombre de valía».

los sofistas, a su adversario, y, a la vez, deformar con intención ideológica el pensamiento de un poeta que él juzgaba, no sin fundamento real y serio, un presofista, un antecesor de Protágoras (cfr. 316d; 340a), portador de una sabiduría contradictoria y ambigua.

La ética de lo real, que Simónides proponía mediante el análisis del hombre tal como es y no como debería ser, no podía caber en la ideología aristocrática de Platón. Lo *anthrópeion*, lo «humano» del hombre (cfr. fr. 521 P.: «tú que eres hombre [*ánthropos*, no *anér*]...») que el poema a Escopas perfilaba bien en todos sus límites y en toda su fragilidad, no podía dejar de parecer, a los ojos del filósofo que dirigía su mirada a los pocos elegidos, no a los más, expresión de una moral indulgente y empírica. Ésta es su postura crítica que vicia voluntariamente el significado del poema.

La desacralización de los valores aristocráticos está bien documentada por otra vía en un testimonio de Aristóteles (fr. 92, 15 Rose) que atribuye a Simónides el agudo aforismo según el cual los «nobles de nacimiento» son «los ricos de antiguo».

En el amplio panorama de esta vasta problemática, que asentaba sus premisas en la irreversible evolución de la sociedad griega, se incluye el gran tema del ser y el devenir, de la Verdad y la Opinión, que recorre toda la cultura tardoarcaica de Simónides a Parménides, sobre la base de un lenguaje común, de metáforas comunes y palabras típicas (como por ejemplo «violentar, ejercer violencia»),[26] aunque con resultados ideológicos y artísticos distintos y opues-

[26] *Biáomai* o *biázomai*, para designar la prepotencia de la falsedad, de la mentira, y en general todo lo que trae daño o ruina, cfr. *Il.* 23, 576; Simon. frr. 541, 8; 598 P.; Pind. *Nem.* 8, 34; Parmen. 28 B 7, 3 D.-K.; Emped. 31 B 3, 6 D.-K.

tos. La antítesis ser-parecer, aunque no formulada explícitamente, operaba ya en la cultura más antigua.[27] Su matriz se encontraba en la idea homérica (*Od.* 18, 130-137) de que el hombre tiene un carácter inconstante y mudable. A la volubilidad de la mente humana, al devenir fenoménico del hombre como sombra que sueña que es y no es (*Pyth.* 8, 95), opone Píndaro la firme consistencia, la perenne certeza de la Verdad en la acción mítica y en la acción humana, «principio de gran virtud» (fr. 205 Maehl.). Simónides opone a la Verdad el poder de la opinión (fr. 598 P.), a la certeza del hoy la del «dios mañana» (fr. 615 P.), tan rápido es el devenir de la condición humana (fr. 521 P.). Dos visiones opuestas del mundo, conservadora la una, dinámica y realista la otra, que suponen dos posturas políticas y culturales precisas. Lo inconciliable de estos dos modos de ver la realidad se conceptualiza en Parménides, con un procedimiento que llamaremos de lógica de los opuestos reales, en la identificación de lo verdadero con el ser, que es lo único congnoscible, y de la opinión con el no ser, la nada.

Coexistencia de lo viejo y lo nuevo en las significaciones del pensamiento. Simónides pone junto a las estructuras paratácticas de la antítesis y la analogía las evoluciones libres de lo discursivo y del lenguaje erístico, polémicamente adoptado como un límite de ruptura ideológica y estilística. Son emblemáticos, en el poema a Escopas, el enfoque y la evolución del pensamiento, propios de un espíritu polémico que para afirmar y convalidar una idea personal debe proceder por contrastes y antítesis, debe oponer su idea

[27] Baste pensar en las odas de Anacreonte para Artemón, el villano enriquecido (fr. 82 Gent.), para la muchacha-potrilla (fr. 78 Gent.) y para Erotima (fr. 60 Gent.), sobre la cual ver Serrao 1968.

a otra que cumpla el papel de antagonista o de término de comparación. Uno tiene casi la sensación de que el discurso avanza bajo el estímulo de la idea contraria y de que las formulaciones éticas, que tocan aspectos diversos de la misma tesis, son propiamente réplicas a un interlocutor que defiende la otra idea, la idea antagonista. Esta actitud diatríbica del pensamiento se refleja fielmente en los tonos del lenguaje y del ritmo: una ascensión aguda hacia lo solemne y enfático que subraya la idea aristocrática pero abstracta del hombre, y luego un descenso, con fracturas rítmicas acentuadas, hacia lo discursivo, esto es, hacia el tono más estrictamente personal que nos anuncia la convicción propia del poeta.[28] *Cola* rítmicos, que no se podrían repetir en el ámbito estrófico, adoptados como portadores de una elevada densidad semántica, o aun como diferenciadores de sentido, son un dato típico de su estilo. En el encomio a Escopas y en el fr. 541 P. la misma cadencia rítmica, el encomiológico, abre en el uno, con el mismo núcleo conceptual, dos tríadas estróficas, y en el otro (v. 7) marca el límite de ruptura ideológico: de los valores absolutos se desciende a los valores relativos y el lenguaje se disuelve en los movimientos más libres de lo coloquial. En el poema a Cleóbulo de Lindos,[29] la desviación rítmica que introduce el glicónico con final espondaico, después de una serie de *cola* dáctilo-epitríticos, tiene una precisa función expresiva: enfatiza la ironía despreciadora de la polémica alusión al pensamiento de Cleóbulo.

Análogamente en Pármenides, el verbo *noeîn* es adoptado en su sentido arcaico, precisado por von Fritz,[30] de

[28] Cfr. Gentili 1964, pp. 293 ss. y n. 42.

[29] Fr. 581, 4 P.: *antithénta ménos stálas* (*antithénta* codd., *antía thénta* Bergk); cfr. p. 322 s.

[30] Von Fritz 1943.

«percibir», «proyectar» (28 B 2, 2 D.-K.) y en el nuevo de «conocer» (28 B 3 D.-K.):

porque lo mismo es conocer y ser.[31]

No de otro modo usa Simónides el adjetivo *kakós*, en su doble significado arcaico, agonal, de «sin valía», y en el de «malvado» en sentido ético.[32]

Así pues, algo nuevo que vive al lado de lo viejo, pero operando en direcciones distintas con el idéntico objetivo de llegar a una nueva conciencia de lo problemático de la realidad y a un nuevo método de pensamiento. Simónides propone de nuevo, con solución radical, el problema de la voluntad en la acción del hombre. Una voluntad de elección moral en la acción no separada del respeto a la justicia útil para la ciudad. Al examinar la noción simonídea de justicia no se puede prescindir de Platón, y precisamente de la definición de justicia que, en la *República* (1, 331e), Polemarco pone en boca de Simónides: «es justo (*díkaion*) dar a cada uno lo que se le debe» (= fr. 642 P.).

El discurso que en el lugar platónico Sócrates afronta primero con Céfalo, luego con Polemarco, versa en primer

[31] *To gàr auto noeîn estín te kaì eînai*. La formulación parmenídea debe interpretarse contextualmente con el fr. 2, donde se dice cuáles son las vías de la investigación que se puede *noeîn* (v. 2), la vía del ser y la del no ser. Pero se añade luego que no es cognoscible (*gignóskein*, v. 7) lo que no es, puesto que sólo es cognoscible el ser. Es pues evidente que el *noeîn* del fr. 3 identificado con el ser, no tiene el mismo valor que el *noeîn* del fr. 2, que tiene el significado arcaico de «percibir» o «proyectar», en cuanto que son perceptibles las vías de investigación del ser y del no ser, pero cognoscible sólo el ser. En consecuencia, si *noeîn* y *eînai* son lo mismo, *noeîn* valdrá en este caso por «conocer» (*gignóskein*), porque sólo el ser es cognoscible; de ahí la identidad entre el ser y el conocer. Para otras propuestas interpretativas del fr. 3 ver Tarán 1965, pp. 41 ss., y últimamente Capizzi 1975, p. 77.

[32] Fr. 542, 15 y 34 P. = vv. 5 y 15 de Gentili 1965*a*, cfr. n. 18.

lugar sobre un particular aspecto de la justicia, consistente en pagar las propias deudas,[33] se entiende deudas de naturaleza varia, de sacrificios a un dios, dinero a un hombre (331b) o también de armas (331c) y de cualquier otro objeto que tenga una persona en depósito y deba restituir bajo requerimiento (331e). Y precisamente en este sentido interpreta Polemarco la máxima simonídea. Pero cuando Sócrates le muestra que Simónides quería decir algo muy distinto, Polemarco propone entonces una segunda interpretación: la justicia consistirá en hacer bien a los amigos y mal a los enemigos. Pero tampoco aquí la actitud de Sócrates será distinta de la que adopta en el *Protágoras*, cuando interpreta el poema a Escopas: con el mismo virtuosismo hermenéutico, basado esta vez en un uso paradójico de la analogía, pone en ridículo la máxima simonídea, según la cual la justicia consistiría en hacer bien a los amigos y mal a los enemigos (332d), o peor en el arte de robar en interés de los amigos y en perjuicio de los enemigos, para concluir, no sin ironía, que semejante afirmación no podía de ninguna manera pertenecer al poeta, de modo que dice Sócrates a Polemarco (335e): «combatiremos, tú y yo juntos, si alguien afirma que esto la haya dicho Simónides, o Bías, o Pítaco, o algún otro de aquellos hombres sabios y venerados».

De las páginas de Platón se deduce que la máxima de Simónides basa la noción de justicia en el principio de *reciprocidad* y *equilibrio* que aspira a aplicar un mismo tratamiento a personas o situaciones que se correspondan: un principio o digamos una norma general de justicia que estuvo activa en el pensamiento griego preplatónico en to-

[33] En este sentido restrictivo entiende Svenbro (1976, p. 160) el enunciado de Simónides.

dos los terrenos. Luego es evidente que el debate platónico sobre la justicia tiene como fin último invalidar una norma tradicional de comportamiento social y político, rechazada en nombre de otra regla de justicia política y de justicia personal, que será luego conceptualizada en el libro cuarto de la *República* (432c-434c; 443c ss.): la primera impone al ciudadano el ejercicio de una sola actividad, aquella para la cual le he dotado la naturaleza, cada uno en el ámbito de su clase social; la segunda, que se aplica a la acción interna del hombre, consiste en cumplir las propias tareas interiores de tal forma que las tres partes del alma desarrollen cada una sus funciones respectivas. El hombre justo, disciplinando y armonizando las tres partes del alma, pone en acto, en su fuero interno, aquel mismo orden real que instaura en las acciones exteriores, ya sea en la adquisición de bienes materiales y en el cuidado del cuerpo, ya en la vida política y en los contratos privados.

A la norma de reciprocidad que en todas sus aplicaciones había constituido anteriormente el fundamento ético de la acción humana, prefiere Platón la regla de la justicia distributiva con que el hombre ha de obrar para construir un estado justo y para edificar su propia vida interior; justa es la acción que contribuye a realizar la armonía íntima, y sabiduría es la ciencia que la guía: justicia como fórmula social y justicia como virtud del alma.[34]

Es pues claro que la máxima de Simónides no atañe a un único acto o a una única acción, como puede ser el pago de una deuda, sino que abarca en su globalidad todos los aspectos del comportamiento y la actividad del hombre.

En la aplicación de este principio de la reciprocidad y el justo equilibrio reside, como se dice en el poema a Esco-

[34] Havelock 1978*b*, pp. 308 ss.

pas, la única virtud que Simónides cree realizable: virtud política (*onasípolis díka*), que presupone la salud moral, porque sólo el hombre sano (*hygiés*) la conoce y está en condiciones de aplicarla.

El uso ético de *hygiés*, que aparece por primera vez en Simónides, se hace común sobre todo en la segunda mitad del siglo V.[35] Sus implicaciones se pueden identificar en Esquilo: en los *Persas*, la insensatez de Jerjes, que tuvo la vana ilusión de vencer a los dioses, la juzga Darío como *enfermedad de la mente* (v. 750 *nósos phrenôn*); en el segundo estásimo de las *Euménides* el coro afirma que no es de alabar la vida sin leyes y sin libertad, sino que debe prevalecer la justa medida. La insolencia es hija de la impiedad y el bienestar nace de una *mente sana* (v. 535 *ek d'hygieías phrenôn*); de ahí la exhortación a venerar la justicia. La connotación ética de «sano» comporta la noción de equidad y equilibrio, la misma que en la medicina hipocrática es condición imprescindible para la salud física.

Se explica entonces por qué el discurso de Platón sobre la virtud en el *Protágoras* y sobre la justicia en la *República* arranca precisamente de los enunciados de Simónides, su directo predecesor y antagonista en la discusión de los problemas ético-políticos. La frecuente apelación al poeta en la obra del filósofo constituye el testimonio más autorizado del relieve que tuvo el pensamiento simonídeo en la cultura de los siglos V-IV, y de la popularidad de algunas de sus icásticas afirmaciones que se habían convertido, a la par que los dichos de los Siete Sabios, en auténticas máximas proverbiales.

Desde el punto de vista de la utilidad, Simónides se encuentra en la línea de su contemporáneo Jenófanes, que a

[35] Cfr. Bowra 1961, p. 335.

la inútil *areté* del atleta oponía la *sophía* del poeta como la más alta virtud porque es provechosa para la comunidad (fr. 2, 1 Gent.-Pr.), pero es más radical y progresista al reconocer como única posible la virtud cívica, no de una *élite* de intelectuales, sino de un ciudadano cualquiera, y la comunidad de la polis como instrumento formativo del hombre.[36] En el clima precario de esta crisis de los valores tradicionales se perfilan las formas de pensamiento y lenguaje de la nueva cultura de comunicación escrita de los sofistas y de Platón. Un indicio no casual de ello es la desmitificación que lleva a cabo Simónides de la *Mnemosýne*,[37] degradada a ejercicio técnico de la memoria considerada como un puro y simple fenómeno mental.

Si observamos los fenómenos que atañen al carácter y la personalidad, una investigación comparativa de tipo antropológico nos permite comprender cómo en una época en que la persona humana era concebida como «un campo abierto de fuerzas», y no como «una entidad compacta y cerrada», para usar una precisa definición de Fränkel,[38] Safo podía expresar la idea de la «autoconsciencia» del yo con sí mismo, del conocimiento interior de alguna cosa o algún acto probablemente ofensivo en relación con su propia persona.[39] Nos permite comprender, más allá del vie-

[36] Fr. 53 D. = p. 310 P.

[37] Ver Christ 1941, pp. 76 s., y sobre todo las observaciones de Detienne 1967, pp. 110 s.; 123.

[38] Fränkel 1939.

[39] Fr. 26, 11 s. V.:

]*.an, égo d'ém'*[*aútai*
toûto sy]*noida*

El estado del texto no permite comprender exactamente a qué se alude con *toûto*. Parece seguro en todo caso que el asunto debía referirse a un hecho *personal*, como dan a entender los vv. 2-4:

ó]*ttina*[*s gàr*
eû théō, kênoi me má]*lista pá*[*ntōn*
sínonta]*i*

jo sistema de mentalidad mítica y mentalidad racional,[40] que la ausencia de una palabra no implica necesariamente la ausencia de la noción correspondiente. Tales fenómenos eran conocidos para el poeta arcaico, sólo que los expresaba en el lenguaje adecuado a su vida psicológica e intelectual,[41] que comportaba, como hemos visto, la tendencia a exteriorizar objetivamente lo idiosincrático y lo personal. Por esta vía se comprende que pudieran existir en la poesía de Safo modos de expresión del propio yo entendido ora como un campo abierto a libres fuerzas factuales y psíquicas (p. 155), ora como un estado de autoconocimiento o de consciencia. Una actitud esta última coherente evidentemente con la situación o con el tema y el tono del poema, más bien personales y confidenciales.

---

en los cuales Safo alude a personas que la maltratan, que muestran una conducta ofensiva respecto a ella, distinta de la suya en relación con tales personas, y sufre por ello (cfr. v. 10 *toû*]*to páthé*[*n*: el suplemento, que es de Hunt, puede tenerse por seguro, cfr. Treu 1976, p. 44). Un estado de tensión pues, de polémica entre ella y personas muy cercanas, un estado del que ella se da cuenta, es muy *consciente* (para el *toûto* del v. 12 cfr. v. 10). Otras observaciones pertinentes en Snell 1930, p. 24; Seel 1953; Cancrini 1970, pp. 41 s.

[40] Este esquema, que ha influido en buena parte de los estudios sobre la grecidad desde Homero a Platón, desciende, como es sabido, de la hipótesis que avanzó Lévy-Bruhl 1910 para las sociedades primitivas, de una mentalidad «prelógica», «mítica», que ignora la ley de contradicción; de ahí la distinción entre mentalidad mítica y mentalidad lógica como momentos progresivos en la evolución del pensamiento. La hipótesis no tiene ya ningún valor hoy en día, como mostró Lévi-Strauss 1962; Lévi-Strauss 1966, pp. 407 s. (ver también Detienne 1981), y por lo demás no la tuvo siquiera para quien la había formulado. A distancia de muchos años, Lévy-Bruhl modificó profundamente su pensamiento, creyendo «infundada» y poco feliz su primera hipótesis (1947, p. 258). En esa misma hipótesis encuentra todavía apoyo teórico el reciente ensayo de Jarcho 1968.

[41] Para la época homérica véanse las observaciones de Codino 1965, pp. 134 s.

VI

MITO Y POESÍA

El mito tuvo un papel fundamental en el sistema social de los griegos: constituyó el tejido conectivo de su cultura desde la épica a la lírica, al teatro dramático del siglo V, a la historiografía, a la filosofía y, en fin, al arte figurativo, y desde el punto de vista de sus múltiples funciones en los diversos planos ritual, religioso, político y antropológico, se configuró como un vasto repertorio común de usos, costumbres, comportamientos y valores. Pero ¿qué fue realmente el mito? ¿Invención o historia? Más allá de las múltiples interpretaciones que dieron de él los antiguos y siguen proponiendo los modernos, se puede decir que el mito es al propio tiempo verdad y ficción, y el grado de ficción que comporta está en relación con la cultura y las expectativas del público al que iba destinado. El imaginario moderno inevitablemente piensa de nuevo por su cuenta el mito griego descuidando su dimensión religiosa y paradigmática; y esta última, hace al caso precisarlo, no fue la dimensión peculiar del mito, sino *tout court* de la visión global que los griegos tuvieron de su pasado y de su historia.[1] El sentido de la diversidad y la conciencia de la continuidad, los dos componentes fundamentales del pensamiento histórico, fueron ya en la poesía de Homero y Hesíodo un dato por así decir asimilado para la cultura griega en su concepción bipolar de las dos grandes épocas del género humano,

[1] Cfr. Musti 1990, pp. 12 s.

la de los héroes o semidioses y la de los hombres,[2] una periodización según la cual el pasado mítico, no obstante lo irrepetible en su carácter de realidad factual, debía constituir el modelo arquetípico para el presente en cuanto a comportamientos y actitudes de individuos y colectividad, como en un perenne retorno a la ejemplar realidad de los orígenes. Un esquema mental que, aun reconociendo la casualidad y la diversidad en el pensamiento y la acción del hombre, no subraya en el acontecimiento histórico su especificidad lineal e irrepetible, sino que lo eleva a categoría mítica, según una concepción cíclica que se representa la historia del hombre en sus significados y en sus fines mediante la relación constante entre mundo mítico de los orígenes e historia actual. Una polarización que, como es sabido, aun con la multiplicidad de sus direcciones y tendencias, estaba destinada a conformar el pensamiento historiográfico griego para proponerse de nuevo más tarde con nueva evidencia en la historiografía romana. Sin duda no es oportuno volver aquí a la antigua cuestión de la concepción de tiempo en la historiografía antigua. Sin embargo, es indudable que la neta contraposición entre concepción cíclica del tiempo en el pensamiento griego y concepción lineal propia de la cultura judeo-cristiana se inspira en un esquematismo rígido que no halla confirmación en la complejidad de las actitudes del pensamiento antiguo. A la idea de «retorno histórico» se asocian en ocasiones también ideas relativas al proceso evolutivo, y el concepto de «retorno» no implica plena identidad sino más bien ejemplaridad entre los episodios históricos. Una doble percepción del tiempo, pues, en su dimensión mítica de retorno a una

[2] Hom. *Il.* 12, 23; Hes. *Op.* 160; frr. 1; 204, 97 ss. Merk.-West. Cfr. Latte 1956.

arkhé y profano-lineal de un tiempo irreversible que va al encuentro de la muerte, o bien, como subraya con razón Kurt Hübner,[3] el mundo mortal recorre, sí, su camino irreversible, pero en él actúan inmutables acontecimientos originarios; en sustancia «la *arkhé* se repite continuamente en cuanto que y por cuanto que se hace eficaz en el tiempo profano». Pero esta idea antigua de la historia, más allá de la dimensión mítico-sacral de la *arkhé*, ¿no parece renacer hoy con otra figura en la «historia de larga duración» de Fernand Braudel?

La noción moderna de imaginario puede legítimamente plantearse en el punto en que el universo simbólico no es ya representación de un orden objetivo del mundo, sino que indica una construcción ficticia que expresa una realidad subjetiva totalmente interiorizada.[4] No hay duda de que el mito, para los propios griegos, sobre todo en la fase oral de su cultura, no fue nada de eso. Es cierto que lo que hacía el *epos* narrativo de argumento mítico no era más que representar ante su público con el máximo de eficacia figurativa situaciones y acontecimientos que el auditorio no había vivido nunca en primera persona. Pero sería erróneo menospreciar la especificidad histórica de la ficción mítica,[5]

[3] Hübner 1985.

[4] El nacimiento de la noción de imaginario y su desarrollo en el terreno artístico-literario corren parejas con el desarrollo de las artes autónomas, y, consiguientemente, con la pérdida del carácter referencial de estas últimas en relación con la realidad histórica; véase Iser 1979; 1982; Jauss 1982, pp. 293 ss.; Frank 1982, quien acertadamente observa que si en el mundo antiguo arte y poesía constituían un universo de comunicación de los significados entre los sujetos de la comunidad, en el panorama moderno el arte se sustrae voluntariamente a la mediación de los significados, delegando tal mediación a expresiones artísticas por así decir de «límite»: el cine, la música de jazz y rock, y todo lo que hoy entra en la categoría de la «espectacularización de masas».

[5] Ver p. ej. Finley 1977*b*.

que implica un poderoso vínculo con su referente real, tanto en el sentido de la historicidad como en el de la utilización funcional. Los mitos, pues, «como obra humana, son tan verdaderos como los acontecimientos históricos. Unos y otros son productos históricos y pertenecen a la historia», porque, en otro caso, «serían excluidos de la historia lo que constituyen los productos del pensamiento».[6] Como se ha observado, el mito no es huida de la historia, sino llamamiento a lo que es específicamente histórico en la historia.[7] Incluso el relato «falso» en el interior del mito, por ejemplo la mentira con que un héroe se disimula, adopta los perfiles de un discurso verdadero para el destinatario del mismo relato, en cuanto que los referentes reales con que está tejido lo hacen similar a la verdad: es al mismo tiempo ficción y verdad. Es éste el caso del episodio narrado en *Odisea* 19, 162 ss., sobre el cual ha llamado la atención recientemente Uvo Hölscher:[8] cuando Penélope pregunta a Odiseo, huésped desconocido, quién es y de dónde viene, él finge ser un cretense que tuvo la suerte de encontrarse con Odiseo durante el viaje que le condujo a Troya. Describe su atuendo en términos que para Penélope corresponden puntualmente al auténtico atuendo del héroe, y para el público al atuendo típico de aquel tiempo. Resulta emblemático el particular de la hebilla, decorada con la escena de un perro que se aferra a un cervato, una escena bien conocida en la iconografía del estilo geométrico tardío. Odiseo, pues, «al hablar plasmaba muchas cosas falsas que parecían verdaderas» (v. 203). Se trata por lo demás de un discurso incluso obvio, que cualquiera puede mantener para

[6] Buttitta 1986-87, p. 63.
[7] Garaudy 1966.
[8] Hölscher 1988, pp. 210 ss.

otras épocas culturales: piénsese por ejemplo en la pintura italiana del Renacimiento que narra los episodios del antiguo y del nuevo Testamento en una trama indisoluble de historia e imaginación, en una mezcla de elementos anacrónicos e incoherentes que a pesar de todo no invalidan en el plano de la recepción la historicidad del relato. La percepción del mito como historia no es un desarrollo tardío, como pensaban los seguidores de la teoría evolucionista, entre los cuales L. Lévy-Bruhl, condicionado por el esquema, usado hasta el abuso, «del mito al *logos*», puesto que los mitos de los héroes que en el período arcaico constituyeron las líneas maestras de la epopeya homérica, estructurados según criterios cronológicos, fueron durante toda la antigüedad auténtica historia. Ello no quiere decir, en absoluto, que hoy se pueda hacer historia sobre la base de los poemas épicos y en general del mito, sino sólo que no se puede prescindir de todo el material antropológico que ellos nos proporcionan. Se entiende que el relato mítico se organiza en una dimensión espacio-temporal no siempre coherente con nuestro modelo de organización de los acontecimientos históricos, pero ello no excluye, sin embargo, elementos de veracidad histórica en el mito: por ejemplo los sucesos que narra Píndaro en las *Píticas* 4 y 5 sobre la fundación de Cirene y su estructura urbanística contienen elementos de segura fiabilidad histórica. La presencia de los Antenóridas en el suelo cirenaico a que se refiere el poeta en la *Pítica* 5 (vv. 83 ss.) y que ha levantado no poca perplejidad, parece hallar ahora confirmación en los datos arqueológicos, esto es en el hallazgo *in loco* de material micénico.[9] Parece pues verosímil que después de la guerra de Troya algunos descendientes del troyano An-

[9] Cfr. Stucchi 1966; 1985, pp. 341-347; Bacchielli 1979.

ténor arribaran al suelo libio algunos siglos antes de la fundación de la ciudad.

Se suele decir que las historias son relatos de hechos verídicos, mientras que los mitos son relatos de cosas falsas o distorsión de cosas verdaderas. Lo cierto es, al contrario, que para los griegos también los mitos, del mismo modo que los relatos históricos, podían ser sometidos al juicio de verdad o falsedad: este o aquel mito, esta o aquella variante de un mismo mito podían adquirir alternativamente el valor de un enunciado veraz o mentiroso, en relación ya a la ideología de un autor particular, ya a las exigencias culturales y políticas de las diversas audiencias destinatarias del relato, o aun a los requerimientos precisos del patrono.[10] Ya Hesíodo subrayaba que las Musas sabían «decir muchas mentiras parecidas a verdades», pero también, cuando querían, «muchas cosas verdaderas» (*Teogonía* 7), y lo verdadero es, en la concepción griega arcaica, todo lo que se conserva en la memoria inalterada del pasado.[11]

No hay otra forma de entender la polémica de Jenófanes contra Homero y Hesíodo sobre la falsa representación de los dioses en acciones reprobables, o la afirmación de Solón según la cual los poetas «a menudo mienten» (fr. 25 Gent.-Pr.). Pero justamente del célebre poema simposíaco de Jenófanes (fr. 1 Gent.-Pr.) emerge con claridad el carácter falso y mentiroso (*plásmata tón protéron*, v. 22) de todos aquellos mitos del repertorio tradicional que se inspiran en la violencia y las luchas de los dioses, tal las contiendas con los Titanes, los Gigantes y los Centauros, relatos todos ellos fuera de tono según la norma del banquete,

[10] Sobre estos aspectos funcionales del mito ver Parte II, cap. 9, pp. 257-327; Graf 1985; Calame 1988, p. 12.

[11] Snell 1975*a*; Cole 1983.

que exige una atmósfera alegre y serena, y por añadidura ciertamente no provechosos desde el punto de vista paidéutico en relación con una imagen piadosa y reverente de los dioses. En la misma perspectiva, Píndaro discrimina, con la medida de su concepción de lo divino y lo heroico, entre mitos verdaderos y falsos, cuando recusa como falso el relato de las carnes de Pélope ofrecidas a los dioses invitados en el banquete de Tántalo (*Ol.* 1, 28 ss.), o cuando rechaza la figura de Odiseo engañador y falaz, contraponiéndolo a Áyax, la personificación del héroe por excelencia que no conoce la vía del engaño (*Nem.* 7, 20-26: 8, 23-24). *Mýthoi* todos ellos, como los llama explícitamente el propio poeta sólo en estos tres casos, con una palabra, pues, que no indica un relato cualquiera, *tout court*, puesto que éste último normalmente se expresa con el término *logos*, sino que va dirigida a designar específicamente el relato falso sobre los dioses y los héroes concebido como paradigma negativo para la acción humana en la misma línea que los relatos mendaces, los *plásmata tôn protéron* que recusaba Jenófanes.

Desarrollando esta misma línea de pensamiento,[12] más tarde Platón asumirá el mito (*mýthos*) como un relato de fábulas o leyendas netamente distinto de la auténtica investigación sobre los hechos del pasado, cuando afirma en el *Critias* (110a) que en realidad los relatos legendarios, la *mythología*, y la indagación sobre el pasado, la *anazétesis tôn palaiôn*, son actividades conectadas con el tiempo libre, cuando en la ciudad se haya atendido a todo lo preciso para las necesidades de la vida. Como puede verse, el enunciado parece señalar ya dos tipos diferentes de narración, una por así decir «mítica» en la acepción moderna del

[12] Cfr. Cerri 1991.

término, y la otra más específicamente histórica.[13] Pero cuál es su actitud al aceptar el mito como funcional en la educación de los jóvenes (*Resp.* 2, 376d ss.), desde el momento en que él admite explícitamente que es difícil encontrar una forma de educación mejor que la impartida por los hombres del pasado, que una praxis educativa basada en el aprendizaje de mitos mediante las exhibiciones rapsódicas del *epos* homérico? Un tipo de poesía que él rechaza en bloque (*Resp.* 10, 607a) en el ámbito de su sistema cultural por ser vano y dañoso a la educación del ciudadano. Sólo el canto de alabanza por la virtud de un hombre ilustre, el encomio, o el himno de invocación a los dioses podían tener una función paidéutica, complementaria a la de la filosofía: ambas son formas de poesía sin mito y precisamente por tal razón están exentas de los peligros ínsitos en el hedonismo de la mímesis.[14] Se diría que otra vez la reflexión platónica muestra sus aporías y su ambigüedad, ya que en otro lugar (*Resp.* 2, 377a5 ss.) está dispuesto a admitir, en la línea de Jenófanes, que el mito, aun siendo un cúmulo de mentiras, tiene sin embargo en sí mismo algo de verdad y se puede utilizar para la instrucción de los jóvenes. En realidad Platón es perfectamente coherente desde su punto de vista: es cierto que él rechaza los contenidos míticos tradicionales que eran objeto de la poesía porque implantan en el ánimo de quien escucha, por así decir, «una mala constitución, complaciendo a su parte insensata, que es incapaz de distinguir lo grande de lo pequeño y considera las mismas cosas unas veces como grandes otras como pequeñas, creando fantasmas, y está muy alejada de la verdad» (*Resp.* 10, 605c). Pero el elemento de verdad que él

[13] Sobre este tema ver Detienne 1981.
[14] Cfr. Parte I, cap. 3, pp. 83 ss.

reconoce en el mito, la verdad del mito, es su eficacia comunicativa, su poder de seducción y persuasión, que es tanto como decir la forma narrativa que deberá adoptar su discurso racional. Un mito depurado de las efímeras y falaces invenciones de los antiguos y dirigido a contener los nuevos valores del Estado: mito, pues, como metalenguaje apropiado a un contenido nuevo, como disfraz seductivo de la reflexión filosófica.

En consecuencia, la doctrina paidéutica (*Resp.* 2, 376d11 ss.) y en general la teoría del Estado (ex.gr. *Resp.* 6, 501e8; *Leg.* 6, 752a2) se convierten en una auténtica nueva mitología, la platónica, en el sentido de que son expuestas, como él mismo dice (cfr. *Resp.* 2, 376d11 ss.), a la manera de quien imagina un relato fabuloso. De ahí que invente sus propios mitos aptos para ilustrar paradigmáticamente los varios aspectos de su compleja filosofía, como el relato (*mŷthos*) sobre la inmortalidad del alma que concluye su obra sobre el Estado (*Resp.* 10, 608c ss., esp. 621b-c) y permite al hombre preservar su alma de toda impureza cuando atraviese felizmente el río Leteo. Por esta misma razón aquel mito que con todas sus fuerzas él desterró de su idea del Estado se recupera o, por decirlo con sus propias palabras, «se salva del olvido y no se pierde» (*Resp.* 10, 621b-c).

Cuanto se ha dicho hasta ahora conviene perfectamente con la idea que Aristóteles tiene del mito: si bien en la *Poética* se limita a definir como *mŷthos* la *fabula* o trama de una obra de teatro, no deja de subrayar al mismo tiempo el carácter universal y el elemento de verosimilitud que comporta en sí todo episodio mítico, en el sentido de que puede, en el presente o en el futuro, presentarse de nuevo en la realidad de cada día (1451a ss.). Pero particularmente emblemática respecto a Platón es la observación sobre el

poder paradigmático del mito cuando en la *Metafísica* (12, 1074b) reconoce al relato mítico una utilidad social precisa tanto en el plano de la costumbre como en el de la comunicación, con referencia explícita a su potencial capacidad de implicación emocional y de persuasión. En términos análogos, en los *Problemata* (18, 3 ss.) se examina el valor ejemplar y paidéutico del relato mítico, hasta el punto de que resulta mucho más eficaz que un discurso teórico-demostrativo (*enthýmema*). Así pues, Aristóteles, a la par que Platón, más allá de cualquier acepción que limite su sentido al de cuento o afirmación no demostrable, admite la coherencia sustancial por lo menos de algunos mitos como el caso que cita en el *De mundo* (401b 14 ss.) del mito de las Moiras que hilan el destino de los hombres: un mito narrado no sin un criterio preciso, ya que en realidad estos seres no son sino la divinidad y no es casual la referencia explícita a Platón y precisamente al relato de los destinos cuya visión tuvo Er (*Resp.* 10, 617c).

Llegados a este punto no se puede ya dudar que el rasgo distintivo del mito, además que en los contenidos y en la estructura del relato considerado en sí mismo, reside sobre todo en la función a que va destinado en el ámbito de la vida social.[15] Un aspecto este último que ha sido negado, sobre todo en el caso de Píndaro, con la perentoria afirmación de que el mito no desempeña ninguna función social por hallarse privado de un auténtico mensaje transmisor de valores; según esta idea, el mito establecería sólo una alocución de elogio en la cual el poeta ocupa una posición dominante, dirigiéndose al auditorio como desde lo alto de un pedestal, y puede por esta misma razón honrar al vencedor y elevarlo hasta él. Píndaro, en sustancia, haría os-

[15] En esta misma línea se sitúa Burkert 1979.

tentación de mitos completamente desvinculados de la ocasión y del laudando, para afirmar su superioridad por encima de un público admirado y crédulo.[16] Pero una lectura atenta de Píndaro y en general de la lírica coral lleva a conclusiones totalmente distintas. Precisamente desde el punto de vista de su función la lírica coral transmitía un mensaje mítico destinado a celebrar, mediante el relato de aventuras heroicas, a la familia de un patrono o la historia remota de una comunidad. Sobre el tejido que la tradición épica o tradiciones orales de mitos locales le ofrecían, el poeta coral construía su discurso escogiendo cada vez el episodio más apropiado a la ceremonia a la que iba destinado el canto, y establecía así un nexo entre el relato y la persona o ciudad que celebraba. Un nexo que debía mostrarse con perspicuidad, a fin de que el mito asumiera un valor paradigmático para el auditorio. En este proceso de selección y adaptación, el poeta reinterpretaba el mito iluminando más vívidamente la empresa heroica que más respondiera a la ocasión, y omitiendo el episodio que la conveniencia práctica sugería callar. Incluso en los raros

[16] Tal es la tesis de Veyne 1983, pp. 29 ss., sostenida con argumentos en ocasiones especiosos, como por ejemplo la actitud esnob de Píndaro respecto a su auditorio. Aunque queramos conceder que en realidad el poeta se complace no raramente en su propia pericia al tratar el mito, ello no excluye la presencia de cualquier mensaje paradigmático en el relato mítico. De ahí la invitación de Veyne a leer el pasaje del *Lisis* platónico (205cd), que constituiría una confirmación y que a su juicio debería «ser colocado como epígrafe a toda edición de Píndaro» (p. 145 n. 34.). Yo, que estoy preparando precisamente la edición de las *Píticas*, me guardaré mucho de hacer caso a su sugerencia. En realidad, el episodio del *Lisis* constituye un ejemplo típico de lo jocoserio en el diálogo platónico. El poeta mocito Hipotales, orgulloso de sus antepasados, solía componer encomios para ellos hasta el punto de exaltar en el canto su descendencia de Heracles y provocar así, con sus «patrañas», la hilaridad de su círculo de amigos, asiduos del gimnasio. Elevar este pasaje a emblema de la poesía pindárica es cosa ciertamente curiosa.

casos en que el episodio mítico parece completamente extraño al patrono y a su lugar de origen, como por ejemplo en la *Pítica* 10 de Píndaro para Hipocleas de Tesalia la aventura de Perseo en el país de los Hiperbóreos durante su expedición contra la Gorgona, en una observación más sutil el nexo se hace perspicuo: no sólo porque Perseo fue en la genealogía mítica un antepasado de Heracles y los Alévadas se tenían por descendientes de los Heraclidas, sino principalmente porque el propio héroe había residido en Tesalia para participar en los juegos en honor del padre de Teutámides rey de Larisa, cuando, al lanzar el disco, casualmente golpeó a su tío Acrisio y le mató. Al conocer la noticia de la muerte, le rindió honores fúnebres y le hizo enterrar fuera de la ciudad,[17] o, según otra tradición, en el templo de Atenea en Larisa.[18] Aquí la elección del mito no es casual o arbitraria, aunque el nexo de unión con Tesalia, lugar de origen del vencedor, permanece sobreentendido, mientras que se enfatiza en el *incipit* del poema la común descendencia de Heracles tanto de los nobles tésalos como del héroe mítico, y de este último, obviamente, se pone bajo una vívida luz no la prueba atlética, desgraciadamente concluida de forma luctuosa, sino el episodio que le hizo célebre, la muerte de la Gorgona y su permanencia entre los Hiperbóreos.

El mundo heroico y divino que anima el relato en los *Epinicios* de Píndaro es obviamente un mundo de valores. Se podría objetar que dioses y héroes honran los valores del mismo modo que los hombres,[19] una objeción que parece querer desconocer el carácter paradigmático y ejem-

[17] Sobre esta aventura de Perseo ver Pherecyd. *FGrHist* 3 F 4; 10; 12; Apollod. *Bibl.* 2, 4, 4; Paus. 2, 16.

[18] Clem. Alex. *Protr.* 3, 44 (I p. 34 Stählin).

[19] Veyne 1983, p. 145 n. 34.

plar del mito. Pero, en todo caso, el mundo heroico y divino es portador de valores superiores a los humanos, de «supervalores», ya que por tales los tenían los griegos que creían en sus dioses y en sus mitos. Bastaría para probarlo el enunciado puesto en boca del coro en la *Electra* de Eurípides, que sigue inmediatamente al relato del funesto banquete de Tiestes que devora las carnes de sus hijos servidas por su hermano Atreo: «los mitos (*mýthoi*) que aterran a los hombres son útiles (*kérdos*) al culto de los dioses» (vv. 743 s.). Una explícita formulación que demuestra no sólo la persistente actitud de creencia en los mitos, sino también la eficacia paradigmática de los mitos negativos que inspirando temor a los hombres los inclinan más al respeto y la veneración de los númenes.

En la *Pítica* 3, dirigida a Hierón enfermo, el presupuesto necesario para disfrutar la prosperidad que los dioses conceden a los hombres es el conocimiento de la «verdad». Dice (vv. 103 ss.):

> Si algún mortal conoce
> la vía de la verdad,
> debe gozar el bien
> que le mandan las deidades.
> Soplan aquí y allá
> los vientos de vuelos altos.
> No dura largo tiempo prosperidad entre los hombres,
> que es mucha cuando viene con todo su peso.

Una confortante exhortación al monarca para que soporte el sufrimiento de su mal físico reconociendo cuán grande es la porción de prosperidad que le ha tocado en suerte como jefe de pueblos (*lagétas*), en la conciencia de que la prosperidad absoluta es una meta inaccesible. Esta

es la vía de la verdad que Hierón debe seguir para gozar del bien que el «gran Destino» le ha concedido. De ahí la admonición (vv. 80 ss.):

Si en mis palabras, Hierón,
sabes comprender
el sentido justo,
de los antiguos has aprendido:
«Por un bien reparten dos males
a los hombres los inmortales».
Y esto no pueden los necios
con dignidad soportarlo;
sí los hombres de valía, que muestran sólo lo bello.

Te acompaña una suerte feliz,
puesto que el gran destino
mira más que a cualquier otro entre los hombres
al tirano conductor de pueblos.

Pero ¿por qué «un bien y dos males» con referencia precisa a la situación de Hierón, un enunciado que Píndaro, adaptándolo de Homero (*Il.* 24, 527 ss.), reinterpreta quizás a su modo[20] para adecuarlo al contexto? Si el «bien» de Hierón es el poder y la riqueza que derivan de su posición política de «jefe de pueblos» y de «tirano» (*lagétas*), adquirida después de la fundación de Etna (476-75 a.C.), donde había reunido a gentes dóricas de Siracusa y del Peloponeso,[21] ¿cuáles son los «dos males» a que alude el poe-

[20] Véase sobre el tema Cannatà Fera 1986.

[21] Cfr. Diod. Sic. 11, 49. Así pues, no es casual sin duda que Píndaro en la *Olímpica* 1, 23 (476) se dirigiera a Hierón con el apelativo de «rey siracusano» (*Syrakósion hippokhárman basilêa*) y no con los de *lagétas* y *tyrannos* que califican su nuevo *status* político de «conductor de pueblos en armas» y soberano absoluto. El apelativo *lagétas*, término raro (cfr. Soph. fr. 221, 12 Radt; Hesych. s.v. *lag.*) de uso micénico, asume en su excepcio-

ta? El primero es sin duda la enfermedad física de Hierón, los cálculos renales, pero ¿cuál es el otro? Una pregunta obvia, porque los paradigmas míticos que escoge poco después, los de Cadmo y Peleo, ilustran con eficacia la sentencia gnómica (vv. 86 ss.):

Pero una vida indemne no tuvo siquiera
Peleo Eácida ni Cadmo divino:
tuvieron, se dice, entre los mortales,
la más alta prosperidad
y oyeron en el monte
cantar a las Musas de diademas de oro
y en Tebas la de siete puertas,
cuando desposaron el uno a Harmonía
la de ojos grandes de ternera,
a Tetis ilustre el otro,
hija del sabio Nereo.

Y los dioses comieron en la mesa de entrambos
y ellos les vieron
a los hijos de Crono, reyes en sus áureos tronos
y tuvieron sus dones;
y con el favor de Zeus
salvados de pasadas aflicciones
alzaron sus corazones.
Luego con el tiempo tres hijas

---

nalidad un valor fuertemente connotativo y encomiástico al referirse a un personaje histórico contemporáneo (cfr. ahora E. Suárez de la Torre, *Cuad.Filol.Clas.* 13, 1977, pp. 269 ss.), desde el momento en que Píndaro lo atribuye, en otros lugares, sólo a personajes célebres del mito, fundadores de ciudades o dinastías como los hijos de Pélope (*Ol.* 1, 89), Eolo (*Pyth.* 4, 107) y Perseo (*Pyth.* 10, 31). Se diría que el poeta lo eleva a dignidad heroica, de acuerdo con el programa político y dinástico de Hierón, que con la fundación de Etna habría obtenido para su hijo un reino (cfr. *Pyth.* 1, 60) y para sí los honores de un héroe (Diod. Sic. *loc. cit.*; cfr. Pind. fr. 105a, 2 Maehl. *zathéon hieron epónyme / páter ktístor Aítnas*).

con agudos dolores al uno privaron
de una parte de gozo:
porque a su vez vino el padre Zeus
al lecho deseable de Tione
de blancos brazos.
Y el hijo del otro,
el único a quien en Ptía
parió Tetis inmortal,
dejando en guerra la vida, herido de flecha,
abrasado en el fuego excitó
el lamento de los Dánaos.

Cadmo y Peleo son los míticos soberanos a quien la suerte otorgó el privilegio, no concedido a los demás, de tener a los dioses como huéspedes en su banquete de boda. Un sumo bien contrarrestado por desdichas que precedieron y siguieron a aquel único acontecimiento feliz. Uno de ellos hubo de expiar la culpa por haber dado muerte al dragón consagrado a Ares, y luego, después de su boda con Harmonía, tuvo hijas desventuradas aunque una de ellas, Sémele, mitigó en parte su dolor; el otro, Peleo, conoció el exilio, expulsado por su padre bajo la acusación de haber dado muerte a su hermano Foco, y después de la boda con Tetis sufrió por la muerte de su hijo Aquiles. Así para Hierón la causa del segundo mal podría consistir, como se ha observado recientemente,[22] en el frustrado encomio, al que se alude en el v. 73b, por un fracaso suyo en los juegos píticos del 474 a.C.[23] Parece apoyar esta hipótesis el enun-

[22] Robbins 1990.

[23] Sobre la falta de éxito de Hierón ver ahora Cingano 1991. La *Pítica* 3 fue compuesta ciertamente en 474 a.C., como ahora acertadamente se cree. En la imposibilidad de componer un encomio, el poeta envía al soberano un poema consolatorio (*Pítica* 3) que mitigue sus males físicos y quizás incluso las preocupaciones ligadas a las inciertas vicisitudes de su poder tiránico.

ciado *didýmas kháritas* (vv. 72 ss.), el doble don que el poeta no puede hacer llegar al soberano, la áurea salud y el poema de elogio. Sin embargo, hay que preguntarse si el frustrado encomio al soberano puede significar una desgracia proporcional a los desastrosos males que alcanzaron a los dos grandes personajes del mito. ¿No será la causa del segundo mal precisamente aquella forma de gobierno absoluto que apareja a Hierón con Cadmo y Peleo, es decir la tiranía, a pesar de que ha sido para él fuente de prosperidad y bienestar? Emblemático resulta el episodio narrado por Plutarco (*De pyth. orac.* 19, 403bc): cuando Dinómenes se llegó hasta el oráculo de Delfos para hacer una consulta sobre sus tres hijos Gelón, Hierón y Trasíbulo, la sacerdotisa respondió que ejercirían el poder tiránico. Ante tal anuncio Dinómenes habría exclamado: «¡Qué gran desventura para ellos!». La misma visión negativa de la persona del tirano se encuentra reiterada en el *Hierón* de Jenofonte, una entrevista—podríamos definirla—al soberano de Siracusa por parte de un poeta, Simónides, que precisamente había señalado la tiranía como una de las condiciones humanas más apetecibles, con tal de que estuviera alimentada por el placer de vivir (fr. 584 Page). Aquí es el propio Hierón quien declara que la tiranía es un mal antes que un bien, puesto que quien la ejerce posee sólo una mínima parte de los bienes más grandes, y muchos en cambio de los más grandes males (*Hier.* 2, 6-7). Píndaro fue gran enemigo del régimen monárquico y tiránico, como explícitamente declara en una oda para Trasideo de Tebas, la undécima *Pítica*, cuando afirma de manera cortante que odia el destino de las tiranías y prefiere la «floreciente condición del justo medio» (vv. 50 ss.).[24]

[24] Cfr. también *Pyth.* 2, 86 ss. y Parte II, cap. 9, p. 289.

De la época arcaica a la clásica la noción de «tiranía» tiene desde el punto de vista político una acepción ambivalente,[25] positiva y negativa, dependiendo de los contextos en los cuales aparece y de la ideología que profesa quien hace uso de ella. En el caso específico de la tercera *Pítica* el uso del término *týrannos* es claramente antifrástico: en el momento mismo en que Píndaro teje el elogio del monarca Hierón, precisamente por su prestigiosa posición política, esboza con sutil ironía las sombras de su aspecto negativo: una ironía que parece vislumbrarse también en la elección hiperbólica de los personajes del mito, dos celebérrimos héroes soberanos. Tal ambigüedad dejaba abiertas al auditorio y a los autores del encargo diversas modalidades de recepción: positiva, negativa, o positiva y negativa a la vez. La condición existencial de soberano poderoso y de hombre dos veces desventurado es el rostro con dos caras de la verdad, del que Hierón debe tomar constancia.

A diferencia del poeta coral, el autor de una tragedia no estaba atado a los requerimientos y las condiciones de un patrono privado. Siendo menos vinculante la relación con un patrono colectivo, o sea la ciudad (Atenas), gozaba de una mayor libertad en la elección del mito que constituía la trama de su relato. Se entiende que en el proceso de selección podían intervenir motivaciones conectadas con la vida social y política de la ciudad, y también la confrontación directa con otros autores dramáticos que habían tratado anteriormente en la escena el mismo tema: un debate crítico en el cual se encontraba implicado el público de la entera comunidad. De ahí las múltiples resemantizaciones

[25] Ver Parte II, cap. 9, pp. 288 s., 318 ss. y ahora también Nagy 1990, p. 281.

que el poeta trágico introduce al retomar mitos ya conocidos. Baste confrontar las *Coéforas* de Esquilo con la *Electra* de Sófocles y de Eurípides, y los *Siete contra Tebas* de Esquilo con la *Antígona* de Sófocles y las *Fenicias* de Eurípides para tener una inmediata evidencia del proceso de elaboración artístico llevado a cabo por los tres poetas trágicos sobre un mismo mito. Tales variaciones constituían el elemento preeminente de expectación para el público que conocía aún, por lo menos en sus rasgos esenciales, el episodio mítico; porque más tarde, como sabemos por Aristóteles (*Poet.* 1451b 25 s.), los mitos tradicionales eran ya conocidos sólo por una parte restringida del público.

Pero ¿cuál era la relación entre mito y actualidad, entre tiempo mítico y tiempo presente en la representación trágica? Puede decirse que la tragedia actualiza una historia mítica en la cual se ponen a discusión las acciones del héroe mediante un ambiguo sistema de valores que remite implícitamente desde las formas del pasado mítico a las instituciones de la ciudad y viceversa. Ahora bien, ¿cuáles son los instrumentos más idóneos para identificar los indicios de esta relación dialéctica entre el sistema de valores de la ciudad y las formas de vida de su antiguo pasado? En la lírica coral, particularmente en el epinicio, la actualidad o el referente real ocupa un espacio bien preciso en la estructura del poema y su relación con el mito es casi siempre perspicuo. Pero la interpretación de una tragedia es desde esta perspectiva una operación más difícil y compleja porque debe tener en cuenta las sutiles mediaciones por medio de las cuales se realiza el mensaje dramático.

En la elaboración que lleva a cabo la poesía trágica, el mito ofrece aún múltiples motivos de reflexión: al poner en crisis su propio pasado mítico la sociedad toma constancia de sus problemas sociales y de los valores éticos de

la ciudad precisamente por medio de la multiplicidad de los puntos de vista y los intereses contrastantes de que son portadores los personajes que actúan en la escena. Representa un caso emblemático de ello la leyenda de los Atridas que halló su forma definitiva en la *Orestíada* de Esquilo y ulteriores elaboraciones en el teatro de Sófocles y Eurípides. El problema sobre el que se basa la acción trágica es el de la «justicia» que en la leyenda, como es sabido, se pone en acto en la forma de la venganza de sangre, como eficazmente afirma Electra dirigiéndose a su madre en la homónima tragedia de Eurípides (vv. 1093 ss.): «Si al exterminio se responde con el exterminio según justicia, yo y Orestes, tu hijo, te daremos muerte para vengar a nuestro padre». Pero justamente en la afinidad del tema emergen con evidencia las diferentes sistematizaciones del drama en los tres poetas trágicos. La venganza que requiere Agamenón, muerto con engaño por Clitemnestra y Egisto, en las *Coéforas* viene ordenada por el dios Apolo; en consecuencia presenta el carácter de un deber sagrado que no se puede rehuir: Orestes ejecuta la orden del dios Apolo y sólo puede ser inocente porque el dios no puede ordenar el mal y quedar contaminado por una culpa. No es así en Sófocles, que en la *Electra* centra la responsabilidad de la venganza de sangre en los protagonistas individuales de la acción. Orestes no tiene dudas ni remordimientos, y mata a su madre con fría determinación, no ya solicitado únicamente, como en Esquilo, por la decisiva intervención divina. Las palabras del coro cuando ve aparecer a los homicidas «ahí están: de la mano gotea / la sangre ofrecida a Ares, / y no les puedo censurar» (vv. 1419 ss.), reflejan la impotencia del hombre para juzgar una situación insoluble, que es como decir una situación trágica. Las mujeres del coro no son capaces, como un ciudadano cualquiera de la *pólis*,

ni de aprobar el delito, ni de reprenderlo. El juicio moral se mantiene inefable, en el sentido de que no existe ya una norma objetiva de juicio sobre las acciones humanas: cada personaje actúa en nombre de su propia *díke* o justicia retributiva, que se identifica con la ley arcaica del talión, en nombre de un código de honor que redime la sangre con la sangre. Un código de comportamiento que se hace problemático mediante una multiplicación de puntos de vista como sucede en el violento debate entre Electra y Clitemnestra, en el cual estalla el choque entre dos instancias opuestas que sin embargo operan en el ámbito de una común concepción de la justicia. Clitemnestra ha dado muerte a Agamenón para vengar la muerte de su hija Ifigenia, Electra a su vez odia a su madre hasta el punto de desearle la muerte para vengar el homicidio contra su padre. De ahí la incurable aporia que ha destacado la crítica, puesto que Electra en cierto sentido elude los argumentos de su madre en su voluntad de venganza apelando a la misma ley del talión que armó la mano de Clitemnestra. Una aporía más aparente que real, porque es distinto el punto de vista del que nace el inextinguible odio de Electra por su madre, que ha osado ofender el lecho conyugal, justamente aquel lecho en el que fue generada, uniéndose al hombre, Egisto, que fue cómplice de su delito. Un malvado, un innoble que con sus lisonjas trastornó a Clitemnestra en el amor para apoderarse del poder real. Parece incluso que en sus argumentaciones Electra tienda, si no a anular, sin duda a disminuir la culpa de Agamenón, atribuyendo la responsabilidad del sacrificio de Ifigenia a la ira de la diosa Ártemis, ofendida por la arrogancia del rey, que se jactaba de haber cazado un ciervo en el bosque consagrado a ella (vv. 560 ss.). Un episodio que Esquilo no había mencionado, siquiera fugazmente, en el *Agamenón*, para poner de

relieve el trágico dilema del rey en Áulide y su responsabilidad en el sacrificio de Ifigenia.[26]

De tal modo el resultado de las vicisitudes de los Atridas parece enriquecerse con una más compleja psicología, precisamente en las nuevas motivaciones que mueven la acción de la protagonista y en su índole inflexible y despiadada. En la disputa con su hermana Crisótemis se repite el mismo reparto de papeles que enfrenta las razones opuestas de Electra y Clitemnestra: uno defiende la venganza que exige el sentido del honor, y el otro, el de Crisótemis, pone en discusión la obstinación pertinaz de su hermana cuando, aun comprendiendo sus razones, replica que aquel tipo de justicia puede conducir a la ruina. Una afirmación fuertemente polémica que denuncia la crisis ya en acto de aquella norma arcaica que para restablecer la justicia opone la violencia a la violencia.

Pero ¿cuál es la ley de justicia que invoca Orestes antes de realizar el acto conclusivo del drama, la muerte de Egisto el malhechor, el usurpador del trono? Es la justicia que exige eliminar a quien no respeta la ley de la ciudad, intentando acciones que subvierten el orden establecido.

Con la *Electra* de Eurípides se llega a una explícita denuncia de la insensatez del oráculo de Apolo que impone a Orestes el matricidio: una empresa funesta que él acepta a su pesar, sin poder ya comprender en qué consiste la *díke* implícita en el vaticinio (vv. 966 ss.).

Se plantea aquí de nuevo la misma polémica relativa a las acciones de los dioses, ya observada en Jenófanes, y en la cual el mito es asumido en una visión por así decir menos religiosa, más «laica», en el sentido de que tiende a guar-

[26] Cfr. Ed. Fraenkel 1950, p. 99; de opinión distinta es Page 1957, pp. XXIII ss.

dar las distancias respecto a la dimensión de lo sagrado, esto es aquella dimensión que Rudolph Otto,[27] en un conocido ensayo de 1917, describió como experiencia de lo «numinoso», recalcada ahora por Kurt Hübner,[28] es decir una experiencia que en cualquier manifestación sea de la naturaleza sea de la «psicología» humana percibe la presencia y la acción de un dios.[29] En sustancia, «el hombre llevaba ya consigo la fe en un dios identificable, que tenía un nombre»,[30] como escribe Wilamowitz, quien cuenta que él mismo conoció, durante un viaje a Grecia, la epifanía de Pan cuando, cabalgando en Arcadia, «apareció, sobre su cabeza, entre el follaje de un árbol, un extraño macho cabrío que miraba inmóvil, debajo de sí, a caballo y caballero».[31] Un curioso viaje turístico que ha tenido notable peso en la historia de la historiografía, habiendo nacido de él la convicción, por desgracia difícil de desterrar, de la poca confianza que merece la obra de Pausanias.[32]

Esta experiencia epifánica del mito fue vivida no más allá de la época clásica, al menos en el ámbito de una restringida *élite* de intelectuales, dentro de la cual fue en aumento constante la tendencia a racionalizar y analizar críticamente los mitos. Pero estas experiencias elitistas, como han mostrado los estudios de E. Dodds,[33] se encuentran más bien en relación dialéctica con las persistentes estructuras de pensamiento y las emociones de los más, es decir con todos los elementos y aspectos de la vida que los

[27] Otto 1917.
[28] Hübner 1985.
[29] Wilamowitz 1959, p. 17; Parte I, cap. 7, pp. 198 ss.
[30] Wilamowitz 1959, p. 151.
[31] Wilamowitz 1959, *ibid.*
[32] Sobre ello ver Musti 1982, pp. XXXI ss., esp. pp. XL ss., y Habicht 1985, pp. 169 ss.
[33] Dodds 1951.

griegos no supieron o no quisieron racionalizar. En este sentido, racional e irracional no han de entenderse como polos antitéticos de una cultura, sino como actitudes de pensamiento estrechamente correlativas. Y sin embargo el lento proceso de desacralización llevará al mito, con su patrimonio de metáforas y estructuras arquetípicas, a transformarse en «literatura» y a desempeñar la función social que consiste en proporcionar una visión imaginaria de la condición humana. Precisamente la mengua de su estrecha relación con el culto y con la fe, o, lo que es lo mismo, de sus elementos culturales específicos, permitió al mito renacer en la invención literaria no ya como expresión de una experiencia divina sino como representación de la condición existencial del hombre con toda la validez y autoridad que le son propias. Una función que Marguerite Yourcenar expresó de forma muy eficaz en el ensayo introductorio a su *Electra*, donde explica las razones de su elección temática y formal: «pronto comprendí que convenía aprovechar una vez más el crédito inagotable que nos ofrece el drama griego, esta especie de extraordinario cheque en blanco sobre el cual cada poeta a su vez puede permitirse escribir la cifra que prefiera».[34]

En virtud del proceso ahora ilustrado puede decirse con Northrop Frye[35] que «les formes typiques du mythe deviennent les conventions et les genres de la littérature, et c'est seulement lorsque les conventions et les genres sont reconnus comme des caractères essentiels de la forme littéraire que le rapport de la littérature au mythe s'impose de lui-même».

Esta evolución abre la vía a toda la especulación psico-

[34] Yourcenar 1971.
[35] Frye 1971, p. 497.

lógica y luego psicoanalítica de los mitos griegos en época moderna. La psicológica, que tiene ya en cierto modo sus precedentes en la tradición antigua, y precisamente en la interpretación alegórica y evemerística (del filósofo griego Evémero, de hacia el 300 a.C.), se afirma en el pensamiento de F. Nietzsche[36] como polaridad dialéctica entre las dos fuerzas primigenias de lo apolíneo y lo dionisíaco—el uno entendido como sublimación de la exigencia psicológica del *kósmos*, de la armonía y el orden, el otro como manifestación vitalista de la voluntad de poder— y luego en el «apercibimiento mitológico» de Wilhelm Wundt,[37] que ve en los objetos míticos la proyección de todas las emociones y los sentimientos individuales y en el mito, tomado en su globalidad, una creación de la fantasía popular o, como hoy suele decirse, del imaginario colectivo.

La lectura psicoanalítica nace, en cambio, como es sabido, con la experimentación clínica puesta en acto por S. Freud y a la vez de la investigación concomitante realizada por él mismo sobre el patrimonio mítico griego y en particular en el mito de Edipo en la célebre versión del *Edipo rey* de Sófocles.[38] En la relación inconscientemente incestuosa entre Edipo y su madre Yocasta reconoce él la representación ejemplar de una pulsión inconsciente universal, esto es, el deseo que tienen todos los hijos de matar al padre por celos de la madre y de unirse sexualmente con ella. De ahí la formulación del complejo de Edipo como «complejo nuclear de la neurosis».[39] Así pues, el Edipo sofócleo confirmaba para Freud la evidencia de una evolución de la líbido infantil, un elemento éste fundamental y fértil en

[36] Nietzsche [trad. esp. 1973].
[37] Wundt 1909, pp. 580 y 592 ss.
[38] Freud 1945, p. 182 s.; 1961, p. 171 s.; 1919.
[39] Cfr. Manieri 1986, p. 173.

ulteriores desarrollos no sólo en la clínica psicoanalítica sino también en el acercamiento psicoanalítico al mito por parte de los seguidores de Freud, para los cuales el modelo edípico deviene la clave de interpretación para todas las aventuras divinas y heroicas. Así, por ejemplo, para referirnos al reciente ensayo de Richard Caldwell,[40] se hallarían presentes temas edípicos en todos los relatos heroicos, donde el triángulo edípico padre-madre-hijo se encarnaría respectivamente en las figuras del joven héroe como hijo, de la mujer deseada y temida, que sustituye a la figura materna, y del hombre antagonista del héroe, sustituto de la figura paterna. Emblemático es el caso de Belerofonte, el héroe corintio que, dominado por la ansiedad de impotencia, rechaza en un primer momento a Estenebea, la mujer de Preto, y luego, una vez superadas unas célebres pruebas de valentía (la muerte de la Quimera y la lucha contra las Amazonas), y por tanto, en términos psicoanalíticos, una vez conseguida la conciencia de su propia virilidad, se une a la hermana de Estenebea[41] y de tal modo resuelve su «complejo edípico».

Es indudable que este tipo de análisis, aun presentando aspectos sugestivos, deja espacio a válidas objeciones de orden histórico, porque prescinde de todos los referentes antropológicos específicos de la cultura griega, lo que equivale a decir, como ha observado Jean-Pierre Vernant,[42] que la indagación freudiana tiende a motivar su propia interpretación partiendo de una vivencia inconsciente que no está históricamente situada, y el sentido que se atribuye a ella es proyectado sobre el mito independiente-

[40] Caldwell 1990.
[41] Cfr. Hygin. *Fab.* 57 Rose.
[42] Vernant 1972.

mente de su contexto socio-cultural; así, para aducir justamente el ejemplo del *Edipo rey* de Sófocles, en aquel caso específico el héroe es un «Edipo sin complejo». Ello no quita que la interpretación psicoanalítica pueda esclarecer, con los métodos que le son propios, aspectos que a través de otros recorridos la antropología contemporánea ha puesto en evidencia. Así, la ansiedad de impotencia del macho que el psicoanálisis deduce de la frecuente presencia de monstruos femeninos que en los relatos míticos una vez tras otra se enfrentan al héroe, halla confirmación en la cultura falocrática de los griegos, por lo menos en algunas fases de su historia.[43] Pero otras vías de investigación moderna sobre el mito merecen también atención, sobre todo la de Carl Gustav Jung,[44] para quien el mito reflejaría estructuras y modelos fundamentales de la vida psíquica del hombre, imágenes originarias o arquetipos recurrentes bajo múltiples formas y figuras en la cultura, en el arte y en todas las épocas, arquetipos que, presentes en el inconsciente colectivo, resurgen en los sueños como en los mitos. Principalmente a través del método jungiano el mito revela su perenne fecundidad simbólica, de forma casi análoga a la que señala Frye.

Yo creo que, a pesar de los límites que inevitablemente comporta el análisis psicoanalítico, como por lo demás cualquier otra forma de análisis que se dirija en sentido unívoco, el dato del que no se puede prescindir es la importancia del sueño que han enfatizado tanto la interpretación freudiana como la jungiana. Precisamente en este ámbito particular la cultura griega, desde la época homérica, con-

[43] Cfr. Caldwell 1990, pp. 363 ss.; para los aspectos de «falocracia» en la cultura griega y la función de «centro» ideológico desempeñada por la figura masculina ver ahora las investigaciones de Keuls 1985 y Sassi 1988.

[44] Cfr. p. ej. Jung 1935 y 1952.

cedió amplio espacio a la experiencia onírica,[45] indagada en todos sus procesos psíquicos, que la producen, y en las causas de sus propiedades adivinatorias, de su naturaleza «demónica» y de sus símbolos hasta llegar, a través de la especulación platónica y aristotélica,[46] a los *Discursos sagrados* de Elio Arístides (*Or.* 47-52), que representan un caso único en el mundo antiguo de «autoanálisis». Su autor, un típico hipocondríaco,[47] obsesionado por sus sueños, siente la necesidad de transcribirlos día tras día, recogiendo su significado simbólico y poniendo en práctica todas la advertencias y los consejos que le ha transmitido la divinidad (Asclepio) en la experiencia onírica.

Un auténtico análisis psíquico de sí mismo mediante el sueño, de cuyo valor terapéutico Arístides es perfectamente consciente y que le sirve de hecho para aliviar su mal. Y la curación se pone en relación directa con la escritura mediante la cual él, como para exorcizar la angustia de la muerte, sublima cualquier otra ambición y satisfacción, ya sea material o afectiva, en función del irrefrenable deseo de gloria que será cumplido por su actividad de retor. Emblemático resulta lo que afirma él mismo: «Otros aman la compañía de los muchachos, o frecuentar asiduamente los baños, o beber hasta la saciedad, y otros aun se vuelven locos por los caballos y los perros. Para mí, en cambio, la retórica tiene todo reclamo y toda fuerza: ella significa para mí hijos, padres, trabajo, reposo, todo, incluso Afrodita; ella es mi distracción y mi empeño; por ella gozo, a ella abrazo, a ella hago la corte».[48]

[45] Sobre este tema, ver entre los demás, Dodds 1951 y Guidorizzi 1988.

[46] Ver, p. ej., Plat. *Tim.* 71a-e; Aristot. *De insomn.* 458b 25 ss.; 460b 3 ss. y *De divinat. per somn.* 463a 4 ss.

[47] Cfr. Villa 1989.

[48] *Or.* 33, 20, traducido de Nicosia 1984, p. 32 s.

En sustancia, la vivencia cotidiana (*hýpar*) y la vivencia onírica (*ónar*) fueron ya para los griegos los dos momentos estrechamente correlacionados de la experiencia humana, cada uno con una lógica propia y sus propios límites; y de esta relación fueron perfectamente conscientes, así como lo fueron de la relación entre mito y realidad o mito y mundo, según la formulación de un escritor neoplatónico de la segunda mitad del siglo IV d.C., Salustio,[49] quien afirma que «el mundo mismo puede ser llamado mundo en el sentido de que aparecen en él cuerpos y cosas mientras que las almas y los espíritus se esconden en él».

Precisamente esta relación entre mundo de las apariencias y mundo de la realidad recuerda sugestivamente la ecuación psicoanalítica del mito como sueño.

[49] *De deis et mundo* 3, 3, 10 s.

VII

LAS VÍAS DE EROS EN LA POESÍA DE LOS TÍASOS FEMENINOS Y DE LOS SIMPOSIOS

Uno de los problemas que la crítica más reciente ha replanteado en sus justas proporciones históricas, también gracias al aporte de experiencias análogas pertenecientes a otras culturas, concierne al carácter, los aspectos, los objetivos del tíaso sáfico, que tenía su origen en las antiguas comunidades femeninas,[1] del mismo modo que la camarilla de Alceo, en su estructura, convenciones y fines, tomaba principio en las antiguas heterías aristocráticas. Pero sería impensable en la Grecia del siglo VII a.C. una comunidad, sea masculina o femenina, sin una divinidad, o en cualquier caso sin un vínculo religioso común, sin ceremonias, sin un lenguaje «convencional» y, en fin, sin una comunidad de propósitos ético-políticos. Se hace difícil admitir, sobre todo a la luz de los partenios de Alcmán, que el objetivo esencial de los tíasos espartanos fuera la simple recitación cultual de cantos corales y todo el resto accesorio, culto común de una divinidad, relaciones personales, amores, rivalidades, etc.[2]

Como es sabido, sigue abierto el debate sobre la naturaleza y la función de los partenios, composiciones dedicadas a muchachas que constituían ellas mismas el coro al que se confiaba la ejecución del canto. También en este caso conviene repetir que la interpretación de un poema coral

[1] Merkelbach 1957.
[2] Latte 1953, pp. 36 s.

no puede prescindir de todos aquellos referentes sociales que constituían su soporte real ni de la precisa ocasión festiva que daba un sentido al mensaje poético.

Es una opinión difundida, aunque errada, que la homosexualidad femenina era exclusiva de las costumbres amorosas de las mujeres de Lesbos. Las comunidades femeninas por así decir de tipo sáfico, porque son las que en un cierto sentido conocemos mejor gracias a los propios fragmentos de Safo y los testimonios relativos a ellos, no fueron un fenómeno relegado exclusivamente a la isla de Lesbos. Sabemos por Plutarco (*Lyc.* 18, 9) que el amor homoerótico femenino era admitido también en la Esparta arcaica, en comunidades más o menos afines a las de Lesbos. Ha sido demostrado de forma ya indudable que los partenios de Alcmán están entretejidos de estilemas, metáforas y palabras típicas del lenguaje amoroso, que encuentran amplio eco en la poesía de Safo.[3] A la luz de tales consideraciones, la interpretación del partenio del Louvre (1 P. = 3 Calame) está destinada a situarse en nuevas perspectivas respecto a las varias hipótesis avanzadas hasta ahora por la crítica.[4]

Según la estructura acostumbrada del canto coral, el partenio se articula en dos momentos: el de la narración mítica y el de la referencia a la realidad actual. Once son las personas nombradas a lo largo del poema,[5] pero de éstas

[3] Véase Peek 1960; Marzullo 1964; C. O. Pavese 1967*b*; sobre todo Calame 1977*a*, II, pp. 86 ss.

[4] Véase Page 1951; Garzya 1954; la reseña de Gerber 1968, pp. 325 ss.; Gerber 1976, pp. 94 ss., y por último la amplia investigación de Calame 1977*a*.

[5] Para la interpretación de los vv. 98 s. *siaì gár, ant*[*ì d'héndeka / paídōn dek*[*às hád'aeíd*]*ei*, remito al análisis de G. Giangrande 1977, pp. 156 ss.; se trata de un elogio superlativo que dirige el coro a Hagesícora por sus cualidades canoras, que equiparan su voz a la de un coro de diez muchachas juntas. Por lo demás, el comentario papiráceo *ad loc.* parece dar apoyo a esta interpretación.

Enesímbrota no forma parte del coro, si se entiende correctamente el enunciado de los versos 73 ss., en los que Enesímbrota parece ser un personaje con autoridad y relieve, a quien las muchachas se dirigen para confiarle sus deseos y sus emociones amorosas.

Las dos figuras centrales, Ágido y Hagesícora, de las cuales la segunda es evidentemente la corega (v. 84), como su propio nombre indica, son presentadas mediante una serie de parangones de belleza que las sitúan en posición destacada respecto a las demás muchachas del coro, a la vez que evidencian su papel de pareja. Así el parangón con los dos caballos de raza, ibeno y colaxeo, que corren uno junto al otro (v. 59), y la asimilación a palomas[6] resplandecientes como el astro de Sirio (vv. 60 ss.):

son ellas las palomas
que se alzan
como la estrella Sirio

[6] No sé por qué razón se persiste por parte de algunos estudiosos en entender *peleádes* (v. 60) en el sentido de Pléyades (así en último lugar Gianotti 1978) y no en el de palomas, como explica el *Schol. ad loc.*, donde se dice perentoriamente que Ágido y Hagesícora son parangonadas a las *peristeraí*, «palomas». Como confirmación de la nota del comentador antiguo, será oportuno aducir un pasaje de Ateneo (9, 394d), donde leemos que los dorios denominaban *peleádes* a la especie de palomas que se designaban comúnmente *peristeraí*. Aquí la presencia de las palomas, que en el mundo antiguo eran consideradas los animales consagrados por excelencia a Afrodita, está plenamente justificada por el contexto erótico del poema. Por otra parte quien ha intentado, como A. Griffiths 1972, defender a ultranza las «Pléyades», que, como es sabido, no son una constelación muy luminosa, ha tenido que hacer enormes esfuerzos—y aun sin conseguir resultados plausibles—para demostrar la validez del parangón entre las Pléyades y la fúlgida estrella de Sirio. La comparación con Sirio, en cambio, es muy apropiada a la espléndida belleza de la pareja de palomas Ágido-Hagesícora. Asimismo pertinente es el uso de *aeíromai* para designar el vuelo de las palomas y en general de seres alados, cfr. Theogn. 238: «Te he dado alas, y con ellas ligero alzándote sobre toda la tierra volarás por encima del mar inmenso».

en la noche inmortal
y combaten con nosotras
que llevamos el arado
a la diosa de la mañana.

No hay abundancia de púrpura
que pueda socorrernos
ni serpiente variopinta de oro
ni mitra de Lidia, adorno
de las muchachas de lánguidos párpados,
ni los cabellos de Nanno
ni aun Areta, bella como una diosa,
ni Tílace y Cleesitera;
no irás a decirle a Enesímbrota:
«Que Astáfide sea mía,
me mire con amor Filila
y Damareta y Yántemis deseada;
es Hagesícora quien me hace consumir».

¿No está aquí Hagesícora
con sus hermosos tobillos,
junto a Ágido, y elogia la fiesta?
Acoged, dioses, sus ruegos.
Son de los dioses cumplimiento y fin.
Diré yo, corega,
que soy virgen y como lechuza
desde una viga he chachareado en vano.
Quiero agradar sobre todo a Aotis,
médico de nuestras penas.
Pero sólo en virtud de Hagesícora
consiguen las jóvenes
la deseada paz [7]

[7] En el v. 61 leo con el papiro *orthriai*, que prefiero entender como dativo *Orthríai* «diosa de la mañana» (cfr. v. 87 *Aötis*), más bien que nominativo *órthriai* como atributo de *peleádes*. Para *pháros* «arado» me atengo a

Estos versos justamente constituyen el nudo que es preciso desatar para identificar la clave interpretativa del poema. Las muchachas del coro celebran a sus dos compañeras, que son el objeto del canto, afirmando que éstas, las palomas, «combaten» con ellas, que llevan el *arado* a la diosa de la mañana, es decir el símbolo de la fecundidad procreadora, el mismo símbolo sagrado que Plutarco (*Praec. coniug.* 42, 144b) define como *gamélios*, ofrenda votiva del vínculo conyugal.[8]

El tipo de relación que se ha establecido entre Ágido y Hagesícora parece de exclusividad respecto a las demás muchachas de la comunidad, ninguna de las cuales podrá ya alimentar aspiraciones amorosas hacia una u otra; el coro declara explícitamente su impotencia cuando, presa del desconsuelo, afirma que nada, ni belleza ni objetos preciosos, podrán atraer hacia su amor a ninguna de las dos.

La alocución en segunda persona, que debe entenderse dirigida a Ágido, hace aún más explícito el carácter ineluctable del nuevo vínculo que une a las dos muchachas. Ágido no se dirigirá más a la directora del tíaso, Enesímbrota, para confiarle su pasión por tal o cual compañera, sino que le dirá que Hagesícora la derrite con su amor. Los versos que siguen, con acuciantes interrogaciones retóricas, des-

---

la interpretación de Sosífanes (*Schol.* A *ad loc.*, p. 6 P. = p. 24 Calame) y Herodiano (p. 5 P. = p. 32 Calame). En el v. 77 leo con Lobel y Page *teírei*, no *tēreî*, aunque la lectura no aparece del todo clara en el papiro. Erróneamente se cree que *teírei* no da un sentido satisfactorio (Garzya 1954, p. 62; A. Griffiths 1972, p. 22). En cuanto a su significado erótico de «consumir», «derretir», remito, además de Page 1951, p. 91, a Marzullo 1964, p. 205, C. O. Pavese 1967*b*, p. 130, y por último Calame 1977*a*, II, p. 89 n. 82.

[8] A propósito de esto quisiera recordar los arados votivos que se han hallado en un templo de Hera, en el curso de las recientes excavaciones de Gravisca: cfr. Torelli 1971, pp. 52; 63.

criben un momento de la escena en que Ágido y Hagesícora parecen casi apartadas de las demás, una junto a otra, en una actitud de estrecha y firme unión.[9] Y las muchachas del coro, que conservan, según su propia afirmación, el estado de *vírgenes*, admiten con amargura la vanidad de todas sus palabras, de todos sus gestos, de todas sus esperanzas: como lechuzas, han charlado en vano. De ahí la invocación a Aotis, que mitiga las penas de amor.

Pero ¿quién es esta divinidad que ha constituido un verdadero enigma para la crítica pasada y reciente, una vez eliminada, por motivos métricos, la lectura *Orthíai* (v. 61),[10] que había inducido a identificar a la divinidad invocada con Ártemis Ortia, venerada en Esparta? Si Aotis no es Ártemis Ortia y ni siquiera la Ártemis-Luna que suponía Page, no queda sino intentar otras soluciones, que nos conducen a reconocer en ella una divinidad de la mañana, «que surge por oriente», como indica el sufijo laconio (*-tis*) de sentido locativo. Será pues aquella estrella matutina, pero también vespertina, que el antiguo comentario a los *Fenómenos* de Arato[11] designa como la estrella brillantísima de Afrodita, un astro que ya en época arcaica tuvo la doble denominación de *Heosphóros* y *Hésperos*.[12] Estrella matutina y estrella vespertina tuvieron un papel significativo en los cantos nupciales de Safo (frr. 104a,b V.), el mismo papel «conyugal» que encontramos bien documentado en el epitalamio 62 de Catulo.[13] En el poema que nos ocupa,

[9] Si bien el v. 80 es lagunoso, el sentido es de todos modos claro; [*d'íkt*]*ar ménei*, propuesto por los editores, es una lectura plausible.

[10] Cfr. Page 1951, pp. 76 s.

[11] *Schol.* Arat. *Phaenom.* 451, p. 284 Martin.

[12] Ibyc. fr. 331 P.

[13] Vv. 34 s. «nocte latent fures, quos idem saepe revertens, / Hespere, mutato comprendis nomine Eous»; cfr. Cic., *De nat. deor.* 2, 20, 53: «stella Veneris, quae *Phosphoros* Grece, Lucifer Latine dicitur, cum ante-

el apelativo *Orthría* (v. 61), referido a la divinidad a quien las muchachas ofrecen el arado, nos conduce de nuevo a la misma noción, contenida en Aotis, de luz matutina. Así pues, Orthría-Aotis no es otra que la diosa Afrodita, que por lo demás aparece ya mencionada en la parte lagunosa y más obscura del poema, donde se narraba el mito de los Hipocoóntidas (v. 17): «ninguno se atreva a casarse con Afrodita».

El análisis desplegado hasta aquí parece ya arribar a una conclusión unívoca, que hace de este partenio un tipo de canto epitalámico destinado a un ritual interno a la comunidad de muchachas. La referencia a Orthría no sólo confirma esta función del canto, sino que define también la especificidad de epitalamio que las muchachas entonan al alba, en el momento del despertar, y que, a juzgar por un antiguo comentario a Teócrito, podía ser indistintamente llamado *órthrion* o *diegertikón*.[14] Corresponde a A. Griffiths[15] la identificación del carácter epitalámico de este partenio de Alcmán, aunque se debe modificar su interpretación en el sentido de que la finalidad del canto no era la celebración de una ceremonia nupcial, sino al contrario, una ceremonia iniciática dentro del tíaso.[16] Un lu-

---

greditur solem, cum subsequitur autem *Hésperos*»; Plin. *Nat. hist.* 2, 36: «sidus appellatum Veneris... ante matutinum exoriens Luciferi nomen accepit... contra ab occasu refulgens nuncupatur Vesper». Otros testimonios en Pfeiffer 1949, *ad* fr. 291.

[14] Schol. Theocr. 18, p. 331 Wendel: *tòn dè epithalamíōn tinà mèn áidetai hespéras, hà légetai katakoimētiká, hátina héōs mésēs nyktòs áidousi; tinà dè órthria, hà kaì prosagoreúetai diegertiká.*

[15] A. Griffiths 1972.

[16] Un elemento que merece una particular consideración es el término «prima» (*anepsiá*), que aparece en el v. 52 del partenio y designa con certeza, en el plano institucional, a la muchacha que pertenece a la comunidad, del mismo modo que la palabra *hetaíra* designa en Safo a la compañera del tíaso; cfr. Calame 1977*a*, II, pp. 84 ss.

gar de Himerio, autor del siglo IV d.C., que entretejió sus discursos con paráfrasis y citas sacadas de los líricos arcaicos, en particular de Safo y Anacreonte, atestigua la presencia de un ritual semejante, interno a la comunidad, que él encontraba descrito en los poemas de la poetisa: después de los agones, Safo entra en el tálamo, prepara el lecho nupcial, hace entrar a las muchachas en el *nympheîon*, conduce en el carro de las Cárites a Afrodita y el coro de los Amores y forma con todos ellos una procesión que eleva la antorcha nupcial.[17] Al mismo tipo de ritual alude Aristéneto en una de sus *Epístolas* eróticas, con palabras sacadas, como dice él mismo, de los poemas de Safo: entonaban el himeneo las muchachas que destacaban sobre las demás en la armonía y la melodía de su voz.[18]

Los «ritos afrodíticos» que menciona Himerio aluden ciertamente a un preciso momento de la actividad cultual del tíaso. En el seno de las comunidades femeninas de la Lesbos arcaica existían uniones por así decir oficiales entre las muchachas, que no excluían una auténtica relación de tipo matrimonial, como muestra, en Safo (fr. 213, 3 V.), el uso del término *sýndygos* (= *sýzyx* o *sýzygos*), al que no se ha dado, en mi opinión, la importancia debida:[19] un término no genérico sino específico para designar el vínculo concreto del matrimonio.[20]

Es interesante la noticia proporcionada por el comentario que sigue inmediatamente a la citación del texto (fr. 213, 4 ss. V.): nos enseña que la muchacha Pleistódice, junto con Gongila (más de una vez mencionada por Safo), es «es-

[17] Himer. *Or.* 9, 4 Colonna = Sapph. Test. 194 V.

[18] Aristaenet. *Ep.* 1, 10 = Sapph. *ad* fr. 71 V.; cfr. *meilikhóphōnoi* en el texto de Aristéneto y *mellikhóphōnos* en el fr. 71, 6 V.

[19] Si excluimos una rápida alusión de Snell 1965, p. 71 n. 22.

[20] Cfr. *sýzugos* en Aesch. *Choeph.* 599; Eur. *Alc.* 314.

posa» (*syzyx*) de Gorgo, la mujer que presidía una comunidad rival.[21] Lo cual significa que la directora del tíaso podía formar pareja al mismo tiempo con dos muchachas.

A la luz de los elementos anteriores, se definen los términos y el desarrollo de las palabras que pronuncian las muchachas del coro en el partenio de Alcmán: su lenguaje de tipo agonístico, la referencia a los objetos preciosos concebidos como instrumento para conquistar el amor de la amada a despecho de la rival, en fin la resignada renuncia a la lucha y la consecución de la «paz» en el momento en que una de ellas atiende al deseo amoroso en el matrimonio ritual. En primer lugar el combate amoroso,[22] en el último intento por separar a Ágido de Hagesícora, luego la idea de que resulta ya inútil el recurso a cualquier objeto precioso y a la belleza misma de las muchachas; pero la frustración de sus esperanzas de obtener el amor de Hagesícora y su pena serán pronto aplacadas por la diosa Aotis-Afrodita. Sólo Ágido consigue la «paz», el estado de tranquilidad, de contentamiento de la pasión amorosa, que por obra de Hagesícora las muchachas consiguen mediante el vínculo nupcial en el rito de iniciación:

> Pero sólo en virtud de Hagesícora
> consiguen las jóvenes
> la deseada paz.[23]

[21] Max. Tyr. 18, 9 = Sapph. Test. 219 V.: «como Pródico, Gorgias, Trasímaco y Protágoras eran rivales de Sócrates, así Gorgo y Andrómeda de Safo».

[22] Es inútil insistir aquí sobre el valor erótico de «combatir», que aparece en toda la poesía arcaica desde Arquíloco en adelante (cfr. Lanata 1966, pp. 68 ss.; Lanata 1968).

[23] Para la acepción de «paz» en sentido erótico, como estado de satisfacción psico-física que calma la inquietud amorosa, véase Calame 1977*a*, II, pp. 118 s. y n. 141. Algunos trabajos recientes sobre el primer partenio

Experiencias de este mismo tipo, aun cuando en situaciones históricas y sociales profundamente distintas, están vivas aún hoy en el Extremo Oriente. En uno de sus últimos libros,[24] Simone de Beauvoir ilustra mediante el testimonio directo de una amiga china, la escritora Han Suyin, la presencia en Singapur y en Cantón de muchas comunidades femeninas que en sus convenciones prácticas de culto ofrecen algunas interesantes analogías con las comunidades de la Lesbos y de la Esparta arcaicas: «[Han Suyin] me cuenta que en Singapur y también en Cantón, a pesar del régimen, existen aún comunidades femeninas (cerca de treinta mil en Cantón) constituidas por lesbianas reconocidas; *se casan entre ellas* y adoptan hijos. *Pueden salir de la comunidad y casarse con un hombre.* Entonces se cortan los cabellos. *Tienen su divinidad, sus ceremonias*, etc. [subrayados míos]».

Si del plano de los significados y las funciones pasamos al de la relación poeta-patrono, apenas es preciso notar que Alcmán componía sus partenios por encargo para los tíasos espartanos de su tiempo, mientras que Safo, por sus dotes de poetisa, componía ella misma los cantos reservados a las ceremonias del tíaso. Los escasos fragmentos de

---

de Alcmán (Puelma 1977; Dunkel 1979; Hooker 1979) no aportan ninguna contribución relevante para una mejor comprensión del significado cultual del poema. El primero de ellos tiene sólo el mérito de proponer para el v. 40 una lectura sintácticamente indisputable (*horôsa*), que sin embargo no produce resultados en cuanto al sentido global del texto. La limitación más evidente que ponen de manifiesto estos ensayos se encuentra en el obstinado rechazo a asumir que el lenguaje erótico—que anima no sólo el primer partenio sino también el fr. 3 P. (= 26 Calame)—es un elemento no accesorio, sino contextualmente esencial si uno quiere comprender el sentido y la función iniciática de este género poético, como ha mostrado también la investigación de Calame 1977*a*. Para un análisis de método sobre las contribuciones más recientes véase Vetta 1982.

[24] *La force des choses*, París 1963, p. 472.

los epitalamios sáficos no permiten identificar cuáles iban destinados a los ritos nupciales de iniciación, aquéllos de que habla Himerio, y cuáles a las ceremonias nupciales propiamente dichas de las muchachas cuando devenían esposas fuera de la comunidad.[25]

Las referencias a objetos de adorno, vestidos, alhajas, perfumes y a la gracia del porte revelan sin duda una excelencia en el estilo que distinguía a las muchachas de la comunidad sáfica de las de otras comunidades rivales. El fasto,[26] la elegancia, la belleza debían constituir signos distintivos del grupo: un indicio de ello es la escarnecida rusticidad de la otra rival, Andrómeda,[27] que no sabe llevar el largo vestido sobre el tobillo (fr. 57 V.). El dato que caracterizaba las convenciones reguladoras de la vida comunitaria en los tíasos no se limitaba probablemente a los aspectos exteriores del vestido, sino que incluía íntegramente las demás formas de la vida comunitaria, en la esfera del lenguaje y del culto.

Safo cantó el amor no sólo en cuanto emoción inmediata de los sentidos, turbación profunda del propio ser, a la par de toda la poesía erótica arcaica, sino como memoria, que vive en el espacio y el tiempo, de una común emoción de alegría en la vida del tíaso y que aún en la lejanía de la separación despierta de nuevo el tormentoso deseo de amor; una experiencia que siempre se presta, y con fa-

[25] Rösler 1975, p. 275. Sin embargo, el fr. 27 V., en estrofas sáficas, perteneciente sin duda a un canto de boda (cfr. Page 1955, p. 125), por su tono confidencial y los enunciados *steíkhomen gàr es gámon, parthénois áppempe*, «vamos a la boda, deja que vengan las muchachas», deja abierto el problema de si no debe referirse a rituales inciáticos del tíaso.

[26] Cfr. fr. 58, 25 s. V.: «me gusta el fasto (*habrosýnan*)... el amor por el sol me ha dado en suerte el esplendor y la belleza».

[27] Cfr. n. 46.

cilidad, a interpretaciones modernizadoras.[28] El recuerdo es siempre memoria de algo concreto, real, «de cosas bellas que gozamos juntas», cosas que han dejado huella en los sentidos y han excitado una emoción. Pero esa experiencia común, que revive en el recuerdo, encuentra siempre su ambientación cultual y su mediación divina en situaciones típicas, donde la alegría de lo bello gozado en mutua compañía es también alegría que la visión del risueño aparato floral de Afrodita y la presencia de la diosa han despertado en la vida amorosa de la comunidad.

No será necesario replantear el tan discutido problema[29] de las epifanías divinas en la cultura griega, de su carácter y su significado, si son puramente convencionales y literarias o bien recuerdos de experiencias personales reales, de alucinaciones propiamente dichas: una antigua cuestión que ya en época tardohelenística[30] fue objeto de opiniones controvertidas. Después de las investigaciones de Dodds resulta superfluo volver al tema. Las epifanías «tienen el mismo origen y la misma estructura psicológica que los sueños y, como los sueños, tienden a reflejar esquemas culturales tradicionales. Entre los griegos, el tipo, con mu-

[28] Véase por ejemplo el ensayo introductorio de Barnstone 1965. Se lee allí (p. XXVII) que «la universal condición» que Safo describe en el fr. 31 V. es «una pasión» y «un éxtasis» que encontramos de nuevo en *El cántico espiritual* de S. Juan de la Cruz, en Marvell y en Guillén. Estos paralelos, si se quiere, tienen valor sólo en la medida en que pueden iluminar algunas constantes psicológicas de la pasión amorosa, pero no más. Una idea de cuáles han sido las formas de recepción de esta célebre oda en la cultura francesa, desde el XVI hasta hoy, es decir de las tendencias a modernizar y universalizar la experiencia amorosa de Safo, es ilustrada por Mora 1966, sobre todo en el capítulo *Quatre siècles autour d'un poème*, pp. 168 ss. Para el análisis del poema remito a los ensayos de Privitera 1969; Manieri 1972; Segal 1974, pp. 146 ss.

[29] Cfr. Page 1955, pp. 41 ss.

[30] Dion. Hal. *Antiq. Rom.* 2, 68.

cho, más común es la aparición de una divinidad o el oír una voz divina que ordena o prohíbe ciertas acciones».[31] El fenómeno requiere, como se ve, los instrumentos de análisis de la psicología y la antropología. ¿Quién podría aún dudar que en la Grecia de los siglos VII y VI a.C., y no sólo en aquellas épocas, las apariciones de dioses y diosas fueran sentidas como reales, cuando informaciones recientes publicadas en revistas especializadas[32] muestran su frecuencia hoy mismo, aun en sociedades avanzadas? La crítica ha cometido frecuentemente el error de considerar puras alegorías o puros adornos literarios experiencias de este tipo. Con razón K. Latte, hace ya algunos años,[33] en relación con esta tendencia observaba que cuando Hesíodo, en el proemio de la *Teogonía*, recuerda que las Musas le hablaron en el Helicón, no pretendía significar alegóricamente su inspiración poética, sino narrar una experiencia realmente vivida. En esta dirección hay que entender las referencias, directas e indirectas, a las mismas experiencias que encontramos en la cultura arcaica y clásica;[34] escepticismo y agnosticismo para con los sueños y las visiones divinas fueron actitudes siempre limitadas a unos pocos intelectuales, y en todo caso no se manifestaron antes de la segunda mitad del siglo VI a.C.[35] Y si nos dirigimos ahora a otras épocas literarias y en particular a la poesía de Dante, merece llamar nuestra atención aquello que escribieron Eliot y Ezra Pound sobre las visiones dantescas, en abierta polémica con un tipo de crítica formal que las tenía por convencionales y literarias:

[31] Dodds 1951, p. 116.
[32] Una interesante documentación en Dodds 1951, p. 130 n. 82.
[33] 1946, pp. 154 s.
[34] Una ejemplificación aún en Dodds 1951, pp. 117 s.
[35] Cfr. Xenophan. 21 A 52 D.-K.

La imaginación de Dante es *visual*. Es visual en un sentido distinto al de un pintor moderno de naturalezas muertas: es visual en cuanto que el vivía en una época en que los hombres tenían aún visiones. Es un hábito psicológico, un vicio que hemos olvidado, pero tan bueno como cualquiera de los nuestros. Nosotros no tenemos más que sueños, y hemos olvidado que tener visiones—una práctica ahora relegada a los anormales y a los iletrados—fue una vez un modo de soñar más significativo, interesante y disciplinado.[36]

Quienquiera que se encuentre apenas dotado de la facultad de tener visiones sabe que las llamadas personificaciones no son artificiales sino reales. La precisión de Dante, tanto en la *Vita Nuova* como en la *Commedia*, proviene justamente de la voluntad de reproducir con exactitud lo que él ha visto claramente.[37]

Un dato relevante en la poesía sáfica es la frecuencia de las epifanías y las visiones oníricas, particularmente de la esfera de Afrodita. La epifanía de Afrodita o bien es contemporánea de la invocación ritual en el lugar consagrado a ella y su presencia se realiza en el acto de verter el néctar para Safo (fr. 2, 13 ss. V.), o bien, más a menudo, se la menciona en el recuerdo de una situación análoga (fr. 96, 26 ss. V.) o de una conversación con la diosa en la realidad[38] y en el sueño (fr. 134 V.). La oda a Afrodita (1 V.) da una idea precisa de tales *conversaciones* y de los acontecimientos, a veces inquietantes, que las determinaban y exigían de la diosa la necesaria ayuda.

Si se observa la estructura del poema, que sigue el esquema del ruego a la divinidad, y su destinación, que no era la de una ceremonia pública en honor de la diosa, como

[36] Eliot 1950, p. 204.
[37] Pound 1952, p. 126 [trad. it., p. 191].
[38] 1 V.; frr. 65; 159 V.

muestran tanto el contenido mismo como el tono personal de la alocución, debemos preguntarnos qué significado podían tener oraciones de este tipo para un auditorio de muchachas. Decir que eran puramente literarias[39] es una respuesta evasiva que no armoniza con cuanto sabemos de estas comunidades arcaicas, donde ocupaba un lugar relevante el culto a una divinidad.

Los rasgos peculiares de la súplica, como la descripción más bien larga de la epifanía de la diosa que desciende del cielo en su carro, la manera singular de presentar el propio amor en forma dramática mediante las palabras de la misma diosa,[40] y en fin la absoluta falta de convencionalidad en la afectuosa actitud de Afrodita, no sólo son expresiones de experiencias reales en la vida del tíaso y elementos *representativos* de vínculos amorosos pasados y presentes bajo la protección cuidadosa y confidente de la diosa, sino que reflejan también un ceremonial preciso que tenía su sede en el lugar consagrado al culto interno de la comunidad; de otro modo no seríamos capaces de comprender por qué sentía Safo la necesidad de estructurar el discurso sobre las peripecias de su amor con el esquema formal de una invocación.

Un nuevo amor, que causa el sufrimiento de Safo, ofrece la ocasión del poema: invoca a la diosa Afrodita para que la libere de los duros afanes, como había hecho otras veces cuando con su presencia aplacó la angustia y le ofreció ayuda, persuadiendo a la muchacha amada. De ahí el apóstrofe de la diosa, formulado con la elíptica perentoriedad de una norma jurídica inquebrantable (vv. 18 ss.):

[39] Page 1955, p. 42.
[40] Snell 1931, p. 83 n. 2; Page 1955, pp. 12; 85 s.

...¿a quién de nuevo he de convencerme
a devolver, Safo, a tu amor?[41]
¿quién es injusto contigo (*adikéei*)?
Si huye, pronto seguirá
si no acepta regalos, los dará
si no ama, pronto amará
aunque no quiera.

En fin, pues, se trata de la invocación de Safo a Afrodita para que la socorra, que sea su aliada para establecer el vínculo de mutuo amor que la amada ha roto con su huida del tíaso sáfico hacia una comunidad rival.

Algunos fragmentos ejemplifican la dinámica de estas crisis amorosas en el interior del grupo y de las difíciles relaciones competitivas que se instituían entre las comunidades. La pertenencia de Gorgo y Andrómeda a los clanes aristocráticos mitilenios de los Pentílidas[42] y los Polianáctidas[43] permite inducir que no eran extrañas a las contiendas amorosas entre la comunidad sáfica y las comunidades rivales[44] implicaciones conectadas con las vicisitudes políticas de la ciudad de Mitilene entre los siglos VII y VI a.C. El parentesco de la familia de los Pentílidas con Pítaco,[45]

[41] A la aporía tan discutida del v. 19 (ver Heitsch 1967 y Nicosia 1976, pp. 210 ss.) parece poner remedio Di Benedetto 1983, que propone leer *tína dēûte peíthōm' / aps agen es san philótata.*

[42] Fr. 71, 3 V.: una muchacha, Mica, ha escogido el amor de una de las Pentílidas: ¿Andrómeda (Schadewaldt 1936, p. 365 n. 1) o Gorgo (Treu 1976, p. 146 n. 32)?

[43] Fr. 155 V.: un irónico saludo a la hija de Polianacte, ¿Gorgo o Andrómeda? No hay ninguna evidencia de que se trate de Andrómeda (Treu 1976, *loc. cit.*).

[44] Por Máximo de Tiro 18, 9 (= Sapph. Test. 219 V.) sabemos que Safo a veces honraba, a veces censuraba o trataba con ironía y sarcasmo a Andrómeda y Gorgo.

[45] Diog. Laert. 1, 81 = Alc. Test. 429 V.; cfr. Alc. frr. 70, 6; 75, 10 V.

a quien Safo, con innegable acento de desprecio, llama «el mitilenio», permite intuir que la aversión por al menos una de sus rivales, la pentílida, no era indiferente a resentimientos de orden político: una ocasión podía ofrecerla por ejemplo la prohibición de Pítaco de que se importaran vestidos y objetos preciosos desde Lidia, un eco de la cual se puede ver en la oda a Cleis.[46]

Aun cuando Safo no participó como Alceo en las contiendas políticas de su ciudad, las noticias sobre su exilio en Sicilia[47] demuestran que de una forma u otra se vio envuelta en ellas. Su postura filolidia y el culto a la elegancia y el fasto (*habrosýne*) característico de las costumbres del tíaso,[48] que acogía a muchachas provenientes de Jonia y ostentaba vestidos y collares de producción asiática, habían de encontrarse por fuerza en evidente contraste con la dirección política de Pítaco, cuyas relaciones con la Lidia estuvieron marcadas por una mal escondida aversión,[49] a pesar de las riquezas que le ofreció Creso y él rechazó.[50] Una hostilidad que por lo demás confirma también la ayuda que prestaron los lidios a Alceo para su retorno a la patria (Alc.

[46] Fr. 98b, 1-3 V. A pesar del extremo escepticismo de Page (1955, p. 102), es aún válida la interpretación que de estos versos ofreció Vogliano 1939, pp. 277 ss.; cfr. Vogliano 1941. Véase también Gallavotti-Pugliese Carratelli 1942, p. 168; Mazzarino 1943, p. 44; Treu 1976, p. 216.

[47] *Marmor Parium*, *FGrHist* 239 A 36 = Sapph. Test. 251 V. Sobre el exilio de Safo cfr. Bauer 1963.

[48] Sobre la noción de *habrosyne* y sus implicaciones sociales en el mundo lesbio y jonio de época arcaica, ver Lombardo 1983, en part. pp. 1079 ss.

[49] Sintomático es el intercambio de descortesías entre él y Aliates, el rey de los lidios, de que habla Plutarco (*Sept. sap. conv.* 153e).

[50] Diod. 9, 12, 2; Plut. *De frat. am.* 484c; Diog. Laert. 1, 75 y 81. Los contactos con Creso, si realmente existieron (cfr. también Herodt. 1, 27), deben situarse por motivos cronológicos en el período en que Creso, aún muy joven, fue enviado, en el 575 a.C., por su padre Aliates a gobernar la ciudad de Adramitio en la Tróade, cfr. Nicol. Damasc. *FGrHist* 90 F 65.

fr. 69 V.), probablemente durante su tercer exilio, con la llegada de Pítaco al poder.[51] Desgraciadamente, la falta de información no permite reconstruir en sus concretas vicisitudes la probable trabazón del motivo amoroso con el político en las tensiones internas del grupo y en los celos declarados de Safo hacia sus rivales. A pesar de algunas diferencias institucionales, la comunidad del código lingüístico en lo que atañe a la crisis, a las fugas, a los agravios amorosos, invita a pensar que también las comunidades femeninas de la Lesbos arcaica conocieron, como las heterías masculinas cantadas por Alceo y Teognis,[52] una análoga interferencia entre relaciones amorosas y orientaciones políticas. En cualquier caso, no se puede olvidar que una de las dos grandes rivales de Safo, no sabemos si Gorgo o Andrómeda, fue una Pentílide, como Pentílide fue la mujer de Pítaco.

La bella Atis, la niña predilecta de Safo, fue seducida por el amor de Andrómeda (frr. 49; 130, 3-4 V.):

> Te amé, Atis, hace tiempo...
> niña pequeña y sin gracia me parecías.
>
> Atis, pensar en ti me pesa,
> vuelas hacia Andrómeda.

[51] Del tercer exilio de Alceo da noticia el *P. Oxy.* 2506, fr. 98 = Alc. fr. 306Ae V.: coincidió con la guerra entre Astiages y Aliates (entre medos y lidios), cuya datación parece situarse entre el 583/582 y el 573/572; ver Kaletsch 1958; Treu 1966, pp. 30 ss.; Barner 1967*b*, p. 21. Sobre las relaciones de Alceo y su hermano Antiménides con los lidios y en general con al Asia Menor, ver *P. Oxy.* 2506, frr. 77; 102 = Alc. frr. 306Ab; 306Af V., cfr. también el fr. 350 V.; Treu 1966, pp. 20 ss.; Barner 1967*b*, pp. 3 ss.; 25 ss. Para los testimonios sobre la vida y obra de Pítaco, ver Gentili-Prato 1985, pp. 31-41.

[52] Vetta 1980, pp. XLI s.; Vetta 1982.

Pero no siempre los modos persuasivos de la terrible rival conseguían imponerse en el agón amoroso. Al contrario, podía suceder que la muchacha que ella amaba volase, arrebatada por el amor de Safo. Así parece implícito en la burlona exclamación (fr. 133 V.):

Tiene Andrómeda la respuesta que merece.

Parecida la peripecia de Gongila, que desertó de la comunidad sáfica para ser la pareja de la odiada Gorgo.[53]

Es pues evidente que la noción de injusticia (*adikía*), formulada en la oda a Afrodita, tiene implicaciones, además de personales, comunitarias,[54] en el sentido de que la falta de correspondencia en amor por parte de la muchacha amada comportaba su separación de la comunidad a la que pertenecía para acceder al territorio de la comunidad rival. En este cuadro se sitúa el ruego de Safo: con su poder irresistible, la diosa deberá imponer a la muchacha el regreso, aunque no quiera, al amor de ella que la ama.

El significado paidéutico que la súplica aclara, con referencia a la situación presente y a otras similares ya experimentadas, pero aún repetibles, se encuentra en la idea de que el amor debe ser correspondido: la amada que no corresponde causa un agravio a Safo y a la propia Afrodita. Una norma gobernada por el principio de reciprocidad e irrecusabilidad, totalmente desligada de la voluntad del amado o la amada: «aunque no quiera», referido a la muchacha, dice Afrodita a Safo para mitigar su tormento, «aun siendo reacia», a propósito de Atalanta, repite Teognis para

[53] Cfr. nota 42.
[54] Rivier 1967; Vetta 1980, p. XLII.

llevar al amor, mediante una ejemplar vivencia del mito, al jovencito renuente.[55]

Esta norma de reciprocidad y reversibilidad será un principio cardinal del amor cortés del siglo XII[56] y servirá en las teorías de los escritores religiosos medievales[57] como argumento para demostrar la necesidad de amar a Dios con el amor que Dios siente por todos los hombres; se convertirá luego en Dante en símbolo del trágico amor de Francesca (*Inf.* V 103): «amor ch'a nullo amato amar perdona», amor que no permite que quien es amado no ame a su vez.

Las poesías de la memoria repiten un esquema donde se encuadran las flores del jardín de Afrodita y la epifanía de la diosa. En una de ellas, que va dirigida a Atis, la ami-

[55] Cfr. Parte I, cap. 3, p. 99. La confrontación con Teognis y el sentido mismo de las palabras *díke*, *adikía*, *adikéo* eximen obviamente de tomar en consideración las conjeturas (v. 24) *kōuk ethéloisan* (Blomfield) o *kōú se théloisan* (A. D. Knox), sobre las cuales se ha discutido incluso demasiado y se discute aún: véase por ejemplo Saake 1971, que dedica sus buenas siete páginas (68-74) a un elenco fastidioso y ni siquiera completo de las diversas opiniones sobre el tema, sin el más mínimo intento de una aproximación nueva al texto. En cuanto a la confrontación con *Il.* 6, 165 *hós* (Belerofonte) *m'éthelen philótëti migḗmenai ouk etheloúsëi* (Antea), bastará remitir a las finas observaciones de Dawson (1966, p. 49), que Saake no cita. La elipsis del objeto en la perentoria formulación de la diosa («si huye, pronto seguirá» etc.; cfr. pp. 201-2) en la estructura y en la sintaxis adoptan el carácter formulario elíptico del lenguaje jurídico-sacro; para algunos puntos de comparación inmediatos véanse las Leyes de Gortina en Guarducci 1978, núm. 72; cfr. también Sokolowski 1969.

[56] A. Capellano, *Trattato d'amore*, texto latino del siglo XII con dos traducciones toscanas inéditas del siglo XIV, ed. de S. Battaglia, Roma 1947, regla XI: «Amare nemo potest nisi qui amoris suasione compellitur»; regla XXVI: «Amor nil posset amori denegare»; cfr. Contini 1976, p. 46 y sobre todo Avalle 1977, pp. 39 ss.

[57] Fra Giordano da Pisa, XLV: «No existe nadie que, sintiéndose amado por alguien, no sea arrastrado a amarle encontinente»; santa Catalina: «naturalmente el alma es arrastrada a amar aquél por quien se ve ser amada», cfr. Avalle 1977, p. 41.

ga presente, Safo narra que una vez Arignota sentía un particular amor por ella. Pero Arignota está en Sardis, ciertamente casada, y desde Sardis piensa de nuevo en Atis y en la vida del tíaso. El recuerdo evoca de repente la belleza de la compañera lejana (fr. 96 V.):

> Ahora entre las mujeres lidias resplandece
> como, a la puesta del sol,
> la luna de dedos rosados,
> que a todos los astros supera,
> difunde igualmente su luz
> sobre el mar salado y los campos de flores.

Pero de improviso el pensamiento pasa de la imaginación a la realidad. El parangón con la luna, que parecía al inicio casi simbólico, se disipa en la contemplación de un real paisaje lunar donde se descubren, junto al perifollo y el meliloto, las rosas, las flores habituales del jardín de Afrodita:

> Y el bello rocío se ha derramado
> y florecen las rosas y el tierno
> perifollo y la flor del meliloto.

Y las flores no son aquí elementos decorativos,[58] sino las flores de un lugar concreto que nos lleva de nuevo al ambiente del tíaso, al mismo lugar descrito con mayor detenimiento en sus particulares realistas en la oda del *óstrakon* florentino (fr. 2 V.).

[58] Es mérito de Page (1955, pp. 94 ss.) haber eliminado definitivamente en la interpretación de estos versos todas las modernas superestructuras idealistas. Pero ya en 1935 Perrotta (pp. 66 s.) había visto claro cuando notaba que el paisaje aquí descrito no es fantástico sino real, y que las flores no constituyen «particularidades decorativas, sino el propio paisaje».

La continuación del poema constituye una confirmación de lo anterior. El tema inicial, que parecía aparentemente olvidado, se retoma en las estrofas sexta y séptima (vv. 15-20) con el retorno a la situación de Arignota que sufre su amor por la amiga lejana, y por ahí mismo con la exaltación de la belleza de Atis («no es fácil para nosotras rivalizar en belleza con las diosas»), que constituye el punto de unión con la segunda estrofa (vv. 3-5), es decir con el recuerdo a la amiga presente del elogio que Arignota elevaba a su belleza («Arignota te [veía] parecida a las diosas»).[59] Finalmente la novena estrofa (vv. 26 ss.), con la presencia de Afrodita en el acto de verter el néctar nos lleva de nuevo a la situación floral descrita más arriba; también en este caso la epifanía de la diosa se configura con la misma actitud que en la oda del *óstrakon* (vv. 13 ss.).[60]

En la otra oda de la memoria (fr. 94 V.) la estructura es más simple. En primer lugar se evoca la dolorosa partida de la amiga, luego las «cosas hermosas que gozamos juntas», lo cual introduce inmediatamente en la vida activa de la comunidad. Y el recuerdo se posa amorosamente en las coronas de rosas y violetas, en las guirnaldas de flores, en los cabellos bañados de ungüento y en los goces reales del amor (vv. 21 s.: «sobre un mullido lecho saciabas el fuerte deseo de amor...»). De nuevo aquí las consabidas flores de Afrodita y al fin, en las dos últimas estrofas, por desgracia sólo en parte inteligibles, la presencia de fiestas y

[59] En los vv. 4 y 5 leo *sè théa<i>s'ikélan Arignóta*. En apoyo del nombre propio, cfr. Gentili 1965*a*, pp. 157 s., y Snell 1965, p. 97 n. 69.

[60] Hay que subrayar, como un dato estructural y estilístico no infrecuente en Safo, la reiteración en los vv. 21-23 del tema inicial de los vv. 3-5. Un término de comparación indicativo en el poema 16 V.: la quinta estrofa concluye con el tema inicial de la primera: v. 1 «un ejército de caballeros y de infantes», cfr. v. 19 s. «los carros de los lidios y los infantes que combaten en armas».

lugares sagrados, precisamente de un bosquecillo sagrado (v. 27) que ya conocemos por la oda del *óstrakon*.

Una estructura pues que en las repeticiones de los mismos motivos parece responder a esquemas rituales en el ámbito de un sistema en que las fuentes de inspiración, esto es las crisis amorosas, las separaciones, los escenarios florales, las visiones divinas se configuran como experiencias religiosas privilegiadas por una más íntima comunión con la divinidad. En esta dimensión asume un valor determinante el tema tópico de la memoria,[61] que no es sólo, como en Homero,[62] evocadora de emociones y sensaciones, sino que actualiza de forma paradigmática las experiencias comunes y ofrece la certeza de que la vida en común existe, más allá del espacio y el tiempo, como una *realidad* absoluta.[63] El sentido religioso de tal pensamiento se explica en los versos que nos han llegado de una oda dirigida, según sabemos por los testimonios antiguos, a una mujer burda, o inculta, extraña en todo caso al círculo sáfico (fr. 55 V.):

Muerta yacerás; de ti memoria no habrá en el futuro
porque no participas en las rosas de Pieria:
desconocida vagarás también en el Hades
entre oscuros muertos, cuando hayas volado al fin de aquí.[64]

Si a una mujer que no pertenecía al propio tíaso Safo podía decirle que la muerta significaría para ella el olvido

[61] Cfr. *infra*.

[62] Una exhaustiva ejemplificación en Turyn 1929, p. 65.

[63] Sobre el valor del recuerdo en las sociedades arcaicas, ver por último Vernant 1966, pp. 51 ss., y Eliade 1963.

[64] Es decir cuando tu *psykhé* haya volado de aquí (*ekpepotaména*), cfr. con Snell (1965, p. 99 n. 71) *Il.* 16, 856.

no sólo en el mundo de los hombres sino en el reino de Hades, evidentemente creía transmitir sólo a las compañeras de su círculo esperanzas de una vida privilegiada después de la muerte.[65]

Pero tales expectativas escatológicas las muchachas del tíaso, y la propia Safo,[66] podían alimentarlas justamente por la estrecha relación que las unía a los dioses, sobre todo a las Musas. Y su proximidad a las Musas no se explica sin admitir un culto particular dentro de la comunidad: lo demuestra la presencia de una palabra, *moisopólos*, de preciso significado cultual en los versos de un fragmento donde Safo, dirigiéndose a su hija Cleis, la advierte de que no ha de alzar «el canto de lamento en la casa de las ministras de las Musas» (*moisopólon*).[67] En el cuadro de tales esperanzas escatológicas se inserta el otro motivo tópico de la

[65] Los vv. 3 y 4 prueban que Safo esperaba, para sí y sus amigas, la continuación de la vida después de la muerte, no de una vida oscura sino de una vida privilegiada como la que había vivido en la tierra: célebre entre los hombres después de la muerte y célebre en el mundo de las «almas» en el Hades. Aun sin voluntad de acceder totalmente a la tesis de Usener (1948, p. 329 n. 13) de que Safo creía realmente que viviría después de la muerte como una heroína entre los dioses, no veo qué puedan significar los vv. 3-4 si excluimos la idea de una *vida* de ultratumba después de la muerte; qué sentido tendrían si Safo hubiera querido expresar sólo un pensamiento más o menos similar al de Horacio (3, 30, 6 s.): «non omnis moriar, multaque pars mei / vitabit Libitinam» (W. S. Barrett, *ap.* Page 1955, p. 137 n. 3). Con razón Snell (1965, p.100 n. 72) no acepta esta interpretación, oponiendo a ella que la idea de la propia obra literaria como *monumento* es romana, no griega, y tanto menos sáfica; pero luego él mismo muestra una extrema cautela en el momento de atribuir a Safo la creencia en una vida después de la muerte, una cautela excesiva que hace poco clara su interpretación, puesto que habla de «precisas esperanzas después de la muerte», de «expectativas escatológicas» en el círculo sáfico. Tales expectativas no pueden referirse tan sólo a la fama en la tierra después de la muerte, sino, como asegura el v. 3, también a la celebridad en el otro mundo.

[66] Fr. 147 V.: «Digo que alguno aun en el futuro nos recordará».

[67] Fr. 150 V., cfr. Lanata 1966, p. 67.

muerte, ora invocada en el penoso recuerdo de una amiga lejana[68] o en el dolor por la deserción amorosa de una compañera (Gongila) (fr. 95 V.), ora advertida como un síntoma físico de la pasión de amor (fr. 31, 15 s. V.). Pero la muerte, aunque sea un mal,[69] ya no es algo terrible, no es vista como un hórrido evento ineluctable, sino como el traspaso natural a un anhelado lugar mítico, bello como el jardín del tíaso (fr. 95, 11 ss. V.):

> Tengo un deseo ardiente de morir
> y ver las riberas del Aqueronte
> empapadas de loto y de rocío.

El discurso, repetidamente planteado, sobre la sinceridad o insinceridad de estos deseos de muerte puede servir para el espíritu racionalista y desacralizador de nuestro tiempo, pero no para la sociedad griega arcaica. En una personalidad fuerte que opera, en una colectividad cerrada, sobre los esquemas del rito, de convenciones y creencias comunes, la intensidad y la tensión expresivas, los resultados poéticos reflejan el grado y los modos de *valoración* de aquellos esquemas. Las formulaciones del deseo de muerte, repetidas según un esquema casi formular, eran evidentemente formulaciones de rito, comunes al lenguaje interno del grupo: en virtud de la repetición el deseo se revela cierto y durable, como cierta es, en virtud de la memoria, la continuidad de la vida después de la muerte.

Safo transfiere las divinidades del mito, Afrodita, las Musas y las Cárites, hasta una dimensión más accesible a

[68] Fr. 94, 1 V.: «Querría en verdad estar muerta».

[69] Aristot. *Rhet.* 2, 1398b = Sapph. Test. 207 V.: «Safo dice que la muerte es un mal: así lo decidieron los dioses; de otro modo estarían muertos».

la vida cotidiana del tíaso. También el héroe de la épica conoce a los dioses propios como amigos y puede jactarse de su amistad y su ayuda como un privilegio. Sin embargo su mundo le es extraño, bien circunscrito en un espacio distante, incluso cuando la relación hombre-dios parece adquirir en los gestos y en las acciones un color de mayor intimidad y más estrecha colaboración, como cuando en la *Odisea* (13, 287 ss.), ante las palabras embusteras de Odiseo, Atenea ríe con malicia y acaricia a su protegido, o también cuando sentados bajo un olivo la diosa y el héroe meditan el exterminio de los Pretendientes (372 ss.); no de otro modo en la *Ilíada* (5, 799 ss.) Atenea, con gesto amistoso, apoyando la mano en el yugo del carro, incita a la batalla a Diomedes herido. Pero la distancia, de todos modos, es siempre grande e insalvable, aunque los dioses combatan al lado de los héroes, les exhorten, les ayuden y les protejan. A Diomedes, que en su furia belicosa se atreve a lanzarse contra Apolo, el dios, airado, le grita que desista, que no se crea como los dioses porque no es igual la estirpe de los inmortales que la de los mortales (*Il.* 5, 440 ss.).

Estos límites, esta distancia no los conocen las diosas de Safo. Su Afrodita, como los dioses de Homero, asiste y protege, pero sus maneras, sus actitudes son más humanas, más dulces, más confidenciales, se diría que impropias de una diosa, más bien de una amiga predilecta del tíaso. Ella conversa con Safo con el afecto de una hermana o una madre (1 V.), con un tono ya tranquilo y sereno, ya impaciente, pero con una impaciencia benévola,[70] nunca traicionada por la ira o el desapego. Tal es la Afrodita de la

[70] El tono de impaciencia viene subrayado por los acuciantes «de nuevo» a partir del v. 15.

primera oda. A su poder, sin recato, Safo confía sus penas, fiada en que la diosa, oyendo su demanda, trasmude su afán en serenidad (vv. 25 ss.). En el mismo tono de confidente dulzura, Afrodita ha hablado a Safo otras veces: «tú y Eros, mi servidor» se lee en un fragmento.[71] Una actitud casi idéntica, de familiaridad con la diosa, puede entreverse en un diálogo con una amiga (¿Gongila?), que destaca por el amoroso deseo «que aletea en torno a ella» y por el espléndido manto «que encanta a quien la mira»; Safo se alegra con ello, porque un día ella misma, la diosa, las había censurado.[72]

Son compañeras asiduas de Afrodita las Cárites y las Musas. En la epopeya, el vínculo Cárites-Afrodita y Cárites-Musas-Afrodita refleja un modelo mítico que se repite en el rígido y convencional esquema figurativo de las Cárites en el acto de lavar y ungir a la diosa con el aceite inmortal de los dioses[73], o mientras danzan y cantan con ella en el Ida,[74] o aún, como en la *suite* délfica del himno a Apolo (vv. 186 ss.), en otro esquema como el de las Musas que cantan en el Olimpo a la llegada del dios, mientras las

[71] Fr. 159 V. El que la *persona loquens* sea Afrodita lo asegura Máximo de Tiro 18, 9, que cita el fragmento.

[72] Fr. 22, 11 ss. V. En el v. 15 leo *kaì gàr aúta dḗ po[t']emémph[et'ammi K]uprogén[ēa*, aceptando el suplemento *ámmi* de Milne, que parece adecuado al sentido: Safo se alegra por el espléndido vestido que lleva la amiga porque *una vez* (*pota*) Afrodita censuró evidentemente la escasa elegancia de la muchacha, de la que era corresponsable la propia Safo. No creo posible la interpretación de Wilamowitz (1935, p. 387: «denn Aphrodite selber würde sich daran ärgern», ni la de Treu (1976, p. 91), para quien sería precisa la negación: en el v. 15 no hay lugar para una partícula negativa. Schadewaldt (1950, p. 65) interpreta correctamente: «Hat selber jüngst uns doch Kyprogenea / Getadelt»; cfr. también Pontani 1969, p. 189: «fue ella misma, un día, quien nos reprochó, / la diosa de Chipre...».

[73] *Od.* 8, 364 s. (cfr. 18, 193 s.); *Hymn. Ven.* 61 s.

[74] *Od.* 18, 193 s.; *Cypr.* fr. 5 Bernabé.

Cárites junto con las Horas, Harmonía, Hebe y Afrodita danzan cogidas de la mano. Un modelo mítico que Safo, variándolo ligeramente, repitió una vez en un poema, ciertamente cultual, donde presentaba a Apolo con la cabellera de oro y la cítara alzándose sobre el Helicón llevado por los cisnes para danzar con las Cárites y las Musas.[75]

Los esquemas tradicionales del mito reviven con la participación activa de estas divinidades en la vida comunitaria, como aseguran las invocaciones rituales a su epifanía.[76] La gracia de una actitud, de un gesto, de una sonrisa son la señal de su presencia. La exhortación a Dica, una compañera, para que se ciña «de amables guirnaldas los cabellos trenzando con manos delicadas los tallos de eneldo», concluye con la advertencia de que las Cárites dan la espalda a las muchachas que no llevan corona (fr. 81b V.). Un adorno ritual en el atavío del grupo se convierte así en un hecho *significativo* de la presencia de las Cárites o en una expresión de encanto y gracia.

Su relación con las Musas, basada en un preciso vínculo cultual, era muy estrecha. A ellas Safo había confiado su destino en la tierra y, para sí y sus amigas, la esperanza de una vida igualmente prestigiada después de la muerte. Es significativa la ostentación soberbia con que proclama su favor y su protección. Las Musas les han concedido no sólo el don del arte, sino también honores[77] y riqueza,[78]

[75] Himer. *Or.* 46, 6 Colonna = Sapph. Test. 208 V.

[76] 1 V.; frr. 127; 128 V.

[77] Fr. 32 V.: «(Las Musas) que me han dado todos los honores al concederme su obra (esto es, su arte)».

[78] Por Elio Arístides (*Or.* 28, 51 = Sapph. Test. al fr. 55 V.) sabemos que Safo, a algunas mujeres que se creían ricas y felices, les decía jactándose que las Musas le habían concedido ser «rica y envidiada». Este testimonio parece dar validez a la hipótesis de Treu (1966, pp. 12 s.), basada en el nuevo comentario a textos sáficos del *P. Oxy.* 2506, fr. 48 = Sapph.

una condición de privilegio que el poeta arcaico anhelaba obtener, como sabemos por la elegía a las Musas de Solón: «Concededme riqueza y crédito».[79]

Con serenidad y desapego contempla Safo la fugacidad de la vida y el decaimiento físico de la vejez:[80] su piel está arrugada, sus cabellos son blancos, las rodillas ya no la tienen, «qué podría hacer» se dice a sí misma; también Titono, amado por la Aurora, pudo obtener una vida inmortal pero no la eterna juventud. La mirada sobre el pasado se tiñe apenas con una nota de nostalgia. El episodio de Titono, el viejo eterno, que para Mimnermo será la ejemplificación de una perenne desventura peor que la muerte (fr. 1 Gent.-Pr.), no es más que símbolo de la irreversibilidad del tiempo profano. La vejez, aun en su aspecto deforme, no es una desgracia sin remedio, una condición penosa, una renuncia total a todo aquello que uno amó y deseó en su juventud, sino una vicisitud ineluctable del tiempo biológico que no puede apagar la esencia de la realidad que ella ha construido en su círculo de amigas: el gozo de una vida fastuosa y el amor «por lo espléndido y lo bello».[81] En este

---

fr. 213Ag V., de que Safo recibía de sus compañeras una retribución material. Es significativa la comparación con las ll. 12 s. del papiro, donde la presencia de *tékhne* y *ólbos* permite presumir que el anónimo comentarista tocaba el tema de la riqueza en conexión con el arte ejercitado en el ámbito del tíaso, cfr. también el fragmento citado en la nota anterior. Es muy verosímil que sobre todo las muchachas de la aristocracia jonia (cfr. *SLG* fr. 261a P.), que se trasladaban a Mitilene para entrar en la comunidad sáfica, fuesen las más espléndidas en sus ofrendas de objetos preciosos del mercado lidio.

[79] Cfr. Parte II, cap. 10, pp. 335 ss.

[80] Fr. 58 V., con los suplementos de Stiebitz 1926, col. 1259, y de Di Benedetto 1985 (v. 25).

[81] Vv. 25 s., últimos del poema. No comparto el extremo escepticismo de Page (1955, p. 130 n. 1), quien afirma resueltamente que no comprende el sentido de estos versos en relación con lo que precede; pero cfr. Perrotta 1935, p. 36, y Snell 1975*b*, p. 74.

impulso innovador Safo puede construir nuevos valores con la medida de los modelos divinos reinterpretados y valorados por ella en la relación de la vida colectiva.

En la célebre oda del recuerdo de Anactoria,[82] Safo opone a la opinión de otros la suya de que «lo más bello» de la tierra no es un ejército de caballeros o de infantes, ni una flota de naves, sino lo que uno ama. Para confirmar la verdad de esta observación aduce el ejemplo de la bellísima Helena, que dejó al mejor hombre entre todos y navegó hacia Troya, sin recordar a su hija ni a sus padres, porque la atrajo la diosa Cipris a lo lejos.[83] Así, ahora, la misma diosa evoca en ella el recuerdo de Anactoria lejana. Querría ella ver su paso lleno de gracia y el fúlgido esplendor de su rostro antes que los carros de Lidia y los soldados de infantería bajo el peso de sus armas. Aquí Safo responde a una de las preguntas superlativas de lo que podríamos definir como el cuestionario de la cultura arcaica («qué es lo más bello» o «más justo» o «mejor» o «más grande», etc.), es decir el cuestionario de valores supremos que conocemos por las leyendas de Homero, de los Siete Sabios, de Esopo y de Pitágoras,[84] y en general de la poesía arcaica.[85] Lo bello como sumo valor no es lo tangible, grandioso y poderoso, como podía ser el espectáculo de los

[82] Fr. 16 V. Sobre la estructura del poema (sentencia general en el *incipit* bajo la forma acostumbrada del *Priamel*, ejemplo mítico, actualidad) ver el excelente análisis de Fränkel 1960, pp. 91 ss., y 1969, p. 212.

[83] El nombre de la diosa no se lee en el v. 11 (*allà parágag'aútan*), pero es seguro que el sujeto es Cipris y su mención debía de encontrarse sin duda en los vv. 12 o 13, sólo legibles en una mínima parte. Aquí Safo sigue la tradición épica de los *Cantos Ciprios* (p. 39 Bernabé), según la cual fue Afrodita quien arrojó a Helena en los brazos de Paris.

[84] Cfr. Snell 1965, p. 103, con bibliografía esencial.

[85] Mimnermo, fr. 2 Gent.-Pr.; Teognis 255; cfr. Gentili 1965*b*, p. 381.

caballeros o infantes o una flota de naves, sino, como dice la última estrofa, algo impalpable que emociona a los sentidos como el paso donoso o el esplendor del rostro de la amada:

Dicen unos que un ejército de infantes
otros de caballeros, o de naves,
es lo más hermoso de la negra tierra;
yo, lo que uno ama.

Y es muy fácil que así lo entiendan todos;
Helena, que en belleza superaba
a todos los mortales, su marido
dejó, el mejor héroe.

Navegó hacia Troya sin acordarse
de su hija y de sus padres queridos,
mas fue la diosa quien la trastornó,
Cipris, en el amor.

...
a mí ahora a Anactoria ausente
me ha recordado;

preferiría ver su amable paso
y el luminoso fulgor de su rostro,
más que carros lidios o soldados
que a pie batallan.

Sin embargo, para evitar los peligros de interpretaciones demasiado modernas y valorar en su justa dimensión histórica la afirmación de que lo más bello es lo que uno ama, o bien el objeto del propio amor en sus expresiones más bellas de gracia y dulzura, es preciso no olvidar el significado paradigmático del episodio mítico que abre la se-

gunda estrofa. Helena dejó a su marido, aun siendo el de más valía entre los hombres por su rango social y su poder, es decir un valor seguro, cierto, firme, y partió en dirección a Troya para vivir con Paris porque pensaba que lo más hermoso era el hombre que amaba. Pero ella no escogió *libremente* el amor: fue Cipris quien la arrastró, la misma Cipris que ha suscitado ahora el recuerdo de Anactoria. Amor, pues, no como inclinación libre y personal o sentimiento interior del ánimo, como han entendido también aquellos críticos que sin embargo ponen de relieve la intervención de la divinidad,[86] sino fuerza ineluctable, que actúa desde fuera por la voluntad de un dios. No es casual la elección de Helena; ni siquiera lo es el acento particular con que se celebra su belleza (aquella «que en belleza superaba a todos los mortales»), una belleza en términos absolutos,[87] sobre la cual puso su mirada Cipris para trastornarla con el amor por un hombre conocido también por su belleza. Una reinterpretación del mito, más allá de cualquier concesión al esquema tradicional aún presente en

[86] Así Snell 1975*b*, p. 60: «Das Äusserlich-Glänzende macht sie [Sappho] im letzen Satz zum Fremden, Orientalischen-darüber stellt sie das Innerlich-Empfundene»; pero en p. 65 dice: «Sie [Liebe] ist kein Gefühl, das aus ihrem Innern bricht, sondern ein Eingriff der Gottheit». Yo no diría siquiera que Safo anticipe la tesis de Protágoras del hombre como medida de todas las cosas (Fränkel 1969, p. 212). La conciencia del actuar autónomo del hombre y de la libre elección no es perceptible en la grecidad arcaica antes de Simónides. Las raras alusiones a la voluntariedad de sus actos están limitadas bien a la esfera jurídica (falso juramento pronunciado voluntariamente y perseguible como crimen contra la *díke*: Hesiod. *Theog.* 232; *Op.* 282) bien a la acción destructora (Sol. fr. 15 Gent.-Pr.; cfr. *Od.* 1, 29 ss.).

[87] La belleza de Helena es para Safo la medida de una belleza superlativa, igual a la de una diosa, puesto que los términos de comparación son Helena y las diosas; así en el fr. 23, 3 ss. V.: «cuando te miro (a los ojos) (pienso) que Hermíone no era hermosa como tú, sino que tú dignamente te pareces a la rubia Helena»; para el texto, cfr. Page 1955, pp. 138 s.

su contemporáneo Alceo,[88] de una Helena adúltera, causa de dolorosas desdichas y de la ruina extrema de Troya. Helena se convierte así en la encarnación de la belleza y el amor, los dos valores cardinales de la experiencia colectiva, una experiencia única que no podrá ser nunca revivida en el vínculo conyugal, sino que vivirá en el *recuerdo* como una adquisición inalienable y duradera.

El apóstrofe de Alceo, «coronada de violetas, sonrisa de miel, veneranda Safo»,[89] expresa, como no se podía esperar mejor de un poeta contemporáneo, la dignidad sacra que ligaba a Safo con las divinidades que ella honraba y la gracia en las formas del amor. En el epíteto alusivo «sonrisa de miel» (*mellikhómeide*), que repite en su primera parte el atributo sáfico de la dulzura (*méllikhos*) que exhala el rostro y la voz de las muchachas,[90] se descubre a la Afrodita de la oda primera, no la diosa de sonrisa estereotipada e inmóvil de la épica (*philommeidés*) y la estatuaria arcaica, sino la diosa que «sonríe en su rostro inmortal» (v. 14 *meidiaísais'athanátōi prosópōi*) con humana dulzura.

La poesía de Anacreonte extrae sus temas de las vivencias festivas de los simposios. Cuál era el sentido del banquete anacreóntico se comprende por sus versos programáticos:

De nuevo basta de barullo
y gritos, bebamos como

[88] Frr. 283; 42 V.; en el segundo poema, al amor adúltero de Helena, causa de la extrema desventura de Ilión, se oponen las bodas legítimas de Peleo y Tetis, honradas con la presencia de los dioses y bendecidas con el nacimiento de Aquiles, el más grande héroe.

[89] Cfr. al análisis en Parte III, Apéndice I.

[90] Cfr. *kallipárēioi* y *melíphōnoi* que Filóstrato, *Im.* 2, 1, 3 (= Sapph. Test. 217 V.) cita de los poemas de Safo y *mellikhóphōn*[*os* en el fr. 71, 6 V.

hacen los escitas, pero
a sorbos, entre bellos cantos.[91]

Nada de francachela, ni embriaguez desenfrenada de violentos borrachos, sino reunión alegre de amigos capaces de gozar la plenitud de la vida sin traspasar los límites de una civilizada urbanidad en maneras y formas: una ética convivial abierta a una más viva sociabilidad.

La floreciente juventud de Batilo,[92] los ojos de Cleóbulo,[93] la rubia cabellera del tracio Smerdis,[94] la índole tranquila de Megistes[95] fueron los temas recurrentes en los poemas eróticos dedicados a jovencitos. La morbidez de los ritmos, la gracia persuasiva en los modos de expresión fueron la marca genial de esta poesía. Pero, más allá de los valores formales, se ha de considerar la validez de su función en el simposio de la Grecia arcaica. Un Eros hedonista sin superficialidad, no falto de íntimos valores éticos: su empeño se aplicó a las formas de vida que éste suscitó en el ámbito de la sociabilidad amorosa de los muchachos. Tiene un cierto valor simbólico la noticia[96] según la cual el poeta, a alguien que le preguntó por qué razón componía poemas para los jovencitos y no himnos a los dioses, le respondió: «porque ellos son mis dioses»:

por mis palabras deberían amarme los muchachos,
sé decir cosas amables y cantar amablemente
(fr. 22 Gent.)

[91] Fr. 33, 7-11 Gent.; sobre la interpretación de todo el fragmento ver Pretagostini 1982*a*.
[92] Fr. 148 Gent.
[93] Fr. 15 Gent.
[94] Frr. 26; 71 Gent.
[95] Fr. 7 Gent.
[96] *Schol.* Pind. *Isthm.* 2, 1b (III p. 213 Drachm.).

a ti quiero hacerte el amor, porque es dulce tu carácter
(fr. 23 Gent.)

Esta visión ético-estética de la amabilidad y la gracia nos lleva de nuevo en algunos aspectos al ideal de amor sáfico. Tampoco para Safo lo bello es sólo lo bello exterior: «el que es bello es bello mientras se le ve, pero quien tiene valía (*agathós*) pronto será también bello» (fr. 50 V.). En otro lugar, la identidad de lo bello con lo justo (*díkaion*), que repite en su formulación enunciados gnómicos genéricos[97] es transferida a la especificidad de la relación entre amante y amado:

bello (por amor) es lo justo (fr. 120 Gent.)

y lo justo se realiza, como ya se ha visto con Safo, en la reciprocidad e irrecusabilidad del amor.[98]

Pero el amor anacreóntico no conoce la pasión, el drama, la tensión del contraste entre desesperación y éxtasis, entre dulzura y amargura. La disensión profunda del Eros sáfico (fr. 130 V.), el dios terrible dulceamargo, se resuelve en el singular paralelismo de afirmación y negación, en el ser y no ser del impulso amoroso:

Amo de nuevo y no amo
y estoy loco y no estoy loco (fr. 46 Gent.).

Un amor urbano, que transforma la polaridad del contraste en una dimensión emotiva menos profunda, más sa-

[97] Como, por ejemplo, «lo más hermoso es lo más justo» en el epigrama del templo de Leto en Delos, cfr. Theogn. 255; Aristot. *Eth. Nicom.* 1, 1099a; *Eth. Eud.* 1, 1214*a*.

[98] Cfr. Privitera 1972*b*, pp. 133 ss.

piente y vaporosa en el libre juego de las situaciones, un amor fantasioso, imprevisible, como muestran las representaciones simbólicas de Eros, tomadas ya de un oficio (Eros forjador, Eros púgil), ya de figuraciones mítico-religiosas del dios (Eros alado, Eros-Dioniso-Afrodita): su función no es tanto la de expresar la intensidad del amor, cuanto la de crear la atmósfera momentánea de una situación simposíaca.

> Fuerte como un forjador
> Eros me ha dado de nuevo
> con su mazo y me ha echado
> en un torrente invernal (fr. 25 Gent.).

El dios templa a sus víctimas, como un forjador el hierro: primero las encandece y luego las hiela.[99] Prescindiendo del resultado del temple, la metáfora es apta en sí misma para significar la templanza de una peripecia emotiva. Análoga es la acción descrita en el episodio odiseico del Cíclope (*Od.* 9, 391), donde Ulises es comparado a un forjador que sumerge en el agua fría, templándolo, el gran mazo incandescente que crepita y silba. Pero el agua de que Eros se sirve para el temple es la gélida y vertiginosa de un torrente invernal que a la noción de frío añade el dato nuevo del ímpetu y la violencia.

En otro lugar, la metáfora del pugilato adereza el tema de la invencibilidad de Eros: la *persona loquens*—probablemente el mismo poeta—antepone al áspero combate con

[99] Esta interpretación, que propuso en 1895 Giovanni Pascoli (*Prose I*, Milano 1956 ³, p. 666), cayó en olvido hasta el artículo de Schwyzer 1930 y aún hoy día le cuesta imponerse. No es plausible Bowra 1961, p. 290. El *pélekys* del v. 2 es el mazo, no la segur, como demostró Schwyzer 1930.

el dios la serena alegría del simposio; de ahí la invitación al siervo para que le traiga vino y guirnaldas de flores:

> Trae el agua, muchacho, trae el vino
> y tráenos guirnaldas de flores,
> tráelo ya, que no quiero
> con Eros probar mis puños.[100]

En otra ocasión, el pugilato ha prostrado al poeta, pero él puede tomar aliento de nuevo y encontrar el necesario alivio, si por fin ha conseguido librarse del mordisco del amor:

> con fatiga boxeaba.
> Ahora respiro y casi renazco
> ...
> porque he huido de Amor.[101]

En la plegaria a Dioniso (fr. 14 Gent.) la tríada Dioniso-Eros-Afrodita es transferida de su mundo a la esfera real del banquete. La ceremonia debe armonizarse con la embriaguez del divino juego amoroso (*sympaízein*): tal es el fin de la súplica dirigida en nombre de todos los presentes. Pero en la última estrofa el acento se hace más íntimo y personal: el poeta invoca al dios para que interceda en su favor ante Cleóbulo, el muchacho amado. El apóstrofe «que acepte, Dioniso, mi amor» recuerda el «sé mi aliada» de la súplica de Safo a Afrodita (fr. 1, 28 V.), aunque el tono y la situación sean distintos:

[100] Fr. 38 Gent. En el v. 3 leo ahora *hōs mē... pyktalizō* (con Athen. 11, 782a que cita el fragmento), más adecuado al sentido, cfr. G. Giangrande 1967, pp. 113 s.

[101] Fr. 65 Gent. Para los problemas del texto y la interpretación ver Gentili 1958*a*, pp. 202 ss.; Privitera 1970, p. 116.

Señor, con quien Eros ternero
y las Ninfas de ojos azules
y Afrodita purpúrea
juntos juguetean,
tú vives en las cumbres de altos montes,
te lo suplico, ven
propicio y que grato te sea
mi ruego, escúchalo.

Sé para Cleóbulo buen consejero,
que acepte, Dioniso, mi amor.[102]

Los astrágalos, el juego de chicos y chicas, simbolizan el juego de Eros con sus víctimas (f. 111 Gent.):

astrágalos de Amor
tumultos y locuras.

La originalidad de la figuración se encuentra en el contraste entre la divertida naturaleza pueril del dios y las riñas y locuras de los hombres que son instrumento de su juego.[103] Pero si el amor es diversión fútil de un niño, sus penas no tienen ningún peso, y su poder, que podría parecer destructivo, no es tal en realidad. La metáfora parece envilecer lo pasional del amor en una peripecia lúdica y al-

[102] En el v. 1, el epíteto *damáles* «ternero» no designa tanto la violencia cuanto el capricho lascivo del dios.

[103] Esta simbología erótica, no del todo literaria, que extrae su alimento de la cotidiana experiencia del simposio, más que en la poesía (reaparece sólo en Apolonio de Rodas 3, 117 s. y en los epigramatistas, cfr. Lasserre 1946, p. 48), se desarrolla en la pintura ática a partir de fines del siglo V: entre los juegos preferidos (la pelota, las damas y pares y nones) del dios muchacho se distingue el de los dados, como en la bella cratera de Londres (Hampe 1951, lam. 13); una exhaustiva documentación en Greifenhagen 1957.

terna en la que, mediante el «amo y no amo», el hombre conquista la justa templanza y el pleno dominio de sí mismo. Esta sana mezcla de vigor y equilibrio, de alegría dionisíaca y límpida prudencia se refleja en la cerámica ática que presenta al poeta y sus amigos en festivas escenas de *kômos*[104] y encuentra su formulación más explícita en los polémicos versos de una elegía (fr. 56 Gent.):

> No me gusta quien bebiendo de una cratera llena
> narra tumultos, riñas y la guerra lacrimosa,
> que me gusta quien mezclando de las Musas y Afrodita
> dones espléndidos canta la amable alegría.

Pero el tema del amor no se agota en el canto del Eros efébico. Figuras femeninas de relieve diverso y diversa índole reviven en su ambiente y sus costumbres: en general las mujeres de alto rango social son extrañas a la lírica arcaica (una excepción el tíaso sáfico). Hay heteras, flautistas, bailarinas que entretenían con su presencia habitual las alegres compañías de invitados: Calícrites de maneras tiránicas,[105] la rubia Euripile que gusta al plebeyo Artemón,[106] la ruidosa Gastrodora caracterizada en la intimidad del simposio,[107] la deseada Leucipe,[108] la elegante mujercita de Lesbos:

[104] Ver la documentación en Papaspyridi-Karouzou 1942-1943 y últimamente la cratera de figuras rojas del Museo Nacional de Copenhagen, atribuido al pintor de Kleophrades: *CVA* Denmark, 8, 1963, p. 259, lámm. 331-333; Immerwahr 1965. Sobre el peso y la influencia del simposio en la sociedad griega arcaica remito, además de Gentili 1958*a*, a Murray 1983 y 1990, y Bowie 1986.

[105] Fr. 132 Gent.

[106] Fr. 8 Gent.

[107] Fr. 48 Gent.

[108] Fr. 6 Gent.

Una pelota de púrpura
de nuevo Eros me lanza
Eros de cabellos de oro
me invita a jugar con una
niña de sandalia ornada.

Ella—es de Lesbos de bellas casas—
mi cabellera, ya blanca, desprecia
y está para otra con la boca abierta
(fr. 13 Gent.)

Aquí la imagen puntualiza una situación momentánea del simposio. La persona hacia quien dirige al poeta el juego caprichoso del dios es una elegante muchacha de Lesbos, una intérprete de música que estimula el deseo de los invitados. Pero la esperanza se desengaña: él es viejo, la muchacha desprecia su cabellera, que es blanca, y está «con la boca abierta» para otra.

Pero ¿en qué sentido debemos entender «para otra»? ¿En el sentido de otra cabellera, la de un hombre joven, en contraste con la blanca del poeta, o bien en el sentido de «para otra muchacha», con referencia más o menos explícita a la costumbre amorosa de Lesbos? Esta segunda interpretación, que ha gozado del mayor consenso, es plausible sólo en apariencia:[109] se basa en el falso presupuesto de que una muchacha de Lesbos debía necesariamente y exclusivamente practicar el amor homosexual, «lesbio», como suele definirse hoy día con una monstruosa deformación semántica del término,[110] sobre la cual han pesado

[109] Véase para la interpretación Gentili 1973; 1976*a*; G. Giangrande 1973; 1976; 1981; Komornicka 1976.

[110] El uso de *lesbía*, en el sentido de *tribás* «mujer homosexual», se remonta al erudito bizantino Aretas (ss. IX-X), cfr. Cassio 1983; se hizo corriente en la cultura europea no antes del siglo XIX: Battisti- Alessio 1952,

autoritariamente la presencia de Safo y su tíaso femenino y las noticias biográficas de los antiguos sobre sus prácticas amorosas.[111]

En realidad, para los griegos la fama de las mujeres de Lesbos iba ligada a la práctica amorosa del *fellare*, llamada precisamente *lesbiázein*, una práctica, como sabemos por los poetas de la comedia,[112] «muy antigua y muy conocida» que habrían inventado precisamente las muchachas de Lesbos.

Así pues, «lesbia» o «muchacha de Lesbos» tenía ya en la segunda mitad del siglo V a.C., y ciertamente ya en época más antigua, la típica connotación de *fellatrix*, no de *lesbia* en sentido moderno.[113] *Lesbís* o *lesbiázein* eran en sustancia palabras de un lenguaje social, inequívocas en su acepción erótica.

Es opinión común, pero errónea, que la homosexualidad femenina era propia de las costumbres amorosas de las mujeres de Lesbos: un equívoco fundamentado en una banal generalización que no distingue entre los diversos niveles del amor, el comunitario de los ritos de iniciación con fines y objetivos paidéuticos muy precisos, y el amor libre

---

s.v. «lesbico»; Bloch-Wartburg 1950, s.v. «lesbien»; *A supplement to the Oxford English Dictionary*, Oxford 1976, s.vv. «Lesbian» y «Lesbianism»; «tribadismo» es en la cultura italiana un término del vocabulario médico (ver *Lessico universale italiano* XXIII, s.v.); en la literatura inglesa de la época victoriana, en cambio, *tribadism* es un término corriente.

[111] Page 1955, pp. 142 s.

[112] Theopomp. com. fr. 36 K.-A.; cfr. Aristoph. *Eccl.* 920; Pherecrat. fr. 159 K.-A.

[113] Sobre el significado de *lesbiázein* bastará remitir a la enérgica, aunque demasiado a menudo olvidada, afirmación de Wilamowitz (1913, p. 72): «Wer *lesbiázein* mit Mädchenliebe vermischt, sei an das Lexikon verwiesen; mit Sappho hat das nichts zu tun»; cfr. también del propio Wilamowitz (1913, p. 73 n. 1): «Die Confusion von *tribádes* und *lesbídes* ist aber auch bei Gelehrten verbreitet».

practicado en los simposios por cualquier musicastra o flautista y, en general, por una hetera, pongamos que fuera de Lesbos.

Estos datos de tipo sociológico son, en nuestro caso, los únicos instrumentos de control que permiten precisar el verdadero significado de la expresión parentética «ella—es de lesbos de bellas casas», que iba destinada a evocar inmediatamente en cualquier auditorio simposíaco, como documentan las escenas eróticas de la cerámica ática,[114] una precisa aptitud erótica, la felación.

Una vez eliminada la incertitud del sentido en el elemento significante que constituye el punto clave de la interpretación, se advierte, mediante la ambigüedad de la expresión «está con la boca abierta», el significado real de un postura que sólo en apariencia es expresión emotiva de estático o atónito estupor, pero que en verdad es el gesto, el movimiento específico de una intención amorosa. Aparece pues obvia la acepción erótica de la expresión «está con la boca abierta» (*kháskei*),[115] al menos si hay que creer que cada elemento, en la contextualidad de la estrofa, bien debe encontrarse en relación recíproca de complementariedad e interdependencia. Y entonces «la otra» para la cual «está con la boca abierta» la muchacha de Lesbos, que rehúsa la cabellera blanca del poeta, será otra distinta... cabellera (púbica), evidentemente negra, de otro invitado. El juego irónico de las suspensiones parentéticas y las ambivalencias verbales no tiene nada de obsceno. El poeta no dice que la muchacha sea una *lesbís*, avezada en la práctica del *fellare*, sino que atempera la denominación en una pe-

[114] Véase *Eros in Grecia*, textos de J. Boardman y E. La Rocca, fotografías de A. Mulas, Milano 1975.

[115] Cfr. Wigodsky 1962.

rífrasis que califica, con un agudo recuerdo épico, la urbanidad y la belleza de su lugar de origen («Lesbos de bellas casas»),[116] e implícitamente la gracia de la muchacha, ya anunciada por el relieve que se da al elegante calzado, las sandalias de colores.

La metáfora de la potrilla de Tracia presenta a una muchacha que bajo la aparente fiereza de una mujer arisca esconde la mentalidad de una hetera: el mismo contraste entre apariencia y ser que emerge, como se verá, en la caracterización del villano Artemón, con la diferencia de que aquí el contraste es disimulado por las ambivalencias de la metáfora y allá, en cambio, estallará abiertamente en la descripción realista del antes y el después, del villano y el nuevo rico, pero un rico que sigue siendo un villano. Allí el contraste se hace patente en la manifestación externa del palurdo engreído, aquí se puntualiza en la índole de la muchacha, que sabe esconder mejor su verdadera naturaleza de cortesana, no siempre accesible al deseo de quien la busca:

¿Y por qué, potrilla tracia, mirándome de reojo,
huyes de mí despiadada; es que crees que nada valgo?

Has de saber que bien podría echarte la brida,
con las riendas en la mano hacerte girar la meta.

5 Por ahora paces, juegas en los prados bien ligera;
eso es que no te cabalga un experto caballero (fr. 78 Gent.).

Al juego instintivo de la muchacha-potrilla el poeta opone el *Liebesspiel* del jinete hábil y experto. Elegante el tono,

[116] Cfr. *Il.* 9, 129; 271.

que se mantiene en el filo de las ambivalencias metafóricas: potrilla-muchacha arisca, hábil caballero-*maître de plaisir*.

Otros motivos hay además del amor y el vino. Un submundo de gente pequeña es evocado en retratos rápidos sobre unos trasfondos llenos de vida y realismo: el perfumero Estratis,[117] el calvo Alexis, pretendiente infatigable,[118] el tipo del mariposón:

> ¿por qué revoloteas,
> unto de perfume el pecho
> más hueco que una caña? (fr. 17 Gent.).;

el marido-mujer:

> y el tálamo donde aquél no tomó mujer, que fue tomado
> (fr. 54 Gent.),

el elegante lanzador de disco,[119] la lavandera,[120] la apasionada cortesana que se desespera e invoca a la muerte.[121] El rasgo típico de esta temática es el uso del discurso directo por parte de una *persona loquens*, uso no extraño a la lírica arcaica,[122] pero que tuvo un papel relevante en la poesía de Anacreonte, como sabemos por la tradición antigua.[123] El lenguaje ora se adecua al tipo humano, ora revela por contraste, mediante estilemas áulicos, los aspectos jocoserios de la situación y los personajes.

[117] Fr. 89 Gent.
[118] Fr. 113 Gent.
[119] Fr. 119 Gent.
[120] Fr. 86 Gent.
[121] Fr. 72 Gent.
[122] Cfr. Gentili 1958*a*, pp. 215 ss.
[123] Cfr. Anacr. fr. 179 Gent. y Gentili 1958*a*, loc. cit.

A Artemón, el villano enriquecido que esconde bajo la pompa de los colgantes de oro su verdadero rostro de bribón y embustero, se le tipifica con palabras más propias del *sermo vulgaris*. La comicidad burlona de la representación culmina en los tres últimos versos, donde el énfasis solemne de palabras de la alta tradición poética (*satínai*) y la aguda asonancia (*skiadísken-elephantínen*) subrayan la pompa hinchada y afeminada del nuevo rico; y el relieve del nuevo aunque idéntico Artemón viene acentuado, en la última estrofa, por el opositivo *nýn dé* y el ritmo sostenido y solemne de los coriambos:

Antes llevaba un gorro todo usado y encogido,
en las orejas tabas de madera, en la cintura
una piel de buey sin pelo,

sucio forro de un escudo miserable, y trataba
con panaderas y putos Artemón el pordiosero,
llevando vida de pícaro;

muchas veces tuvo el cuello en la rueda y en el cepo
y le azotaron la espalda con un látigo y el pelo
le arrancaron y la barba.

Y ahora monta en carroza y lleva pendientes de oro
el hijo de Cica y una sombrillita de marfil
todo como una mujer...[124]

[124] Fr. 82 Gent. En el v. 1 *berbérion kalymmat'esphēkōména*, es incierto el significado de *berbérion*, que suele entenderse en el sentido genérico de vestido, capa (cfr. últimamente Chantraine 1968, s.v. *berbérion*). La aposición que sigue hace pensar más bien en alguna prenda para cubrir la cabeza «con forma de avispa», «un gorro formado por un pañuelo en punta», cfr. Lavagnini 1932, p. 223; Gerber 1970, p. 233.

Interesante es la propuesta que ve en este poema un *psógos* inofensivo en un ritual de disfraces femeninos dentro de un *clan* de «amigos»;[125] aun sin querer consentir del todo a esta interpretación, no hay duda sin embargo de que escenas de *kômos* con disfraces femeninos rituales se pueden encontrar por ejemplo en el fr. 138 Gent. (= 458 Page), donde la expresión *saûla baínein*, que indica un caminar muelle y lascivo, según la interpretación de las fuentes antiguas, parece corresponder justamente a la situación representada en el ánfora del Louvre G. 220:[126] en un lado un joven con barba, vestidos femeninos (*khitôn* con largas mangas y *himátion*) y un turbante en la cabeza avanza en actitud muelle llevando una sombrilla en la mano; el otro lado presenta a un hombre calvo, con barba y una *mítre* (diadema) en torno a la cabeza, en el acto de cantar acompañándose con la lira, mientras lleva en la diestra el *skýphos* para el vino.[127] No menos significativas son la conocida representación de Anacreonte en la cratera del pintor Kleophrades [128] y el testimonio de Aristófanes (*Thesm.* 161 ss.), que por boca de Agatón alude al vestido y al modo de vida afeminados del poeta de Teos.

En la dramática ironía de este arte mimético se descubre la vocación de un oficio de poeta que no rehúsa sino que acepta los contenidos humanos de nuevas categorías sociales crecidas bajo el empuje del dionisismo. El ímpetu vital de la nueva fe dionisíaca, que con Pisístrato y los Pisistrátidas se había ya afirmado, en Atenas, entre las cla-

[125] Así Slater 1978; de opinión distinta son Davies 1981 y Brown 1983.

[126] Del «Flying Angel Painter», ca. 480 a.C., en ARV², p. 220, 11; CVA Louvre, lám. 42, 3-4.

[127] Anacreonte? Cfr. Papaspyridi-Karouzou 1942-1943.

[128] ARV², p. 185, 32.

ses más elevadas,[129] halló en el arte de Anacreonte su medida y su estilo.[130]

El tema del amor encuentra en la poesía de Ibico una entonación nueva desde el punto de vista estilístico y compositivo: como ha mostrado H. Fränkel,[131] se separa decididamente de los módulos compositivos tradicionales. La estructura trimembre y paratáctica, propia del estilo arcaico, se ensambla en una unidad temática precisa, de forma que las partes individuales del mismo tema resultan construidas en una estructura orgánica del pensamiento, en función de una misma idea y en relación con ella. Una composición cerrada, concatenada en sus elementos, que anuncia las grandes construcciones estróficas de la oda pindárica.

En el ambiente del simposio y del *kômos* deben ubicarse los dos encomios amorosos para jovencitos[132] donde se oye la voz auténtica del poeta, si hemos de creer a la tradición antigua, unánime al presentar a Ibico como «ardentísimo en el amor efébico».[133] La idea del amor se presenta de un modo ciertamente original: realza sólo los aspectos negativos de la pasión amorosa. El amor se hace mágico, inevitable poder de un dios que turba y aterra. No permite abandonos o éxtasis, como en la experiencia sáfica, ni

[129] Cfr. Andrewes 1956, p. 113.

[130] Sobre las implicaciones dionisíacas en la poesía anacreóntica remito, además de Gentili 1958*a*, pp. XXI s., 202 ss., sobre todo a Privitera 1970, pp. 110 s.

[131] Fränkel 1969, p. 325.

[132] El primero de los dos fragmentos pertenecía seguramente a poemas designados con el nombre de *paídeia* o *paidiká*, un género poético (cfr. p. 253) cultivado asimismo por Estesícoro, como asegura Cameleonte (fr. 25 Wehrli), que cita entre otros el fr. 286 P. de Ibico y el encomio a Teóxeno de Píndaro (fr. 123 Maehl.). Parece que pertenecen al mismo tipo de poema los nuevos fragmentos de Oxirrinco (*P. Oxy.* 3538, cfr. Lobel 1983, pp. 67-78), que verosímilmente hay que atribuir, sobre la base de la lengua y la métrica, a Ibico: ver West 1984.

[133] *Suda* s.v. *Íbykos*, cfr. Cic. *Tusc.* 4, 33, 71.

conoce el sabio gozo lúdico de Anacreonte, no oscila en la polaridad del contraste entre impulso emotivo e intelecto, ni se resuelve en el paralelismo del «amo y no amo». Quema a la víctima con su perenne presencia, en cualquier momento de la vida:

Florece en primavera el membrillo
regado por el agua de los ríos
en el jardín intacto de las Vírgenes
y florecen los brotes de la vid
bajo los pámpanos umbrosos.

Mas en ninguna estación para mí
Eros descansa
como Bóreas se enciende en relámpagos
de junto a Cipris se precipita
con áridos delirios
impávido y oscuro
con fuerza vigila firme
mi corazón... (fr. 286 P.).

De nuevo Eros
bajo sus párpados oscuros
me escruta con mirada que derrite
con todas sus seducciones me empuja
a la red inextricable de Cipris.
Tiemblo de veras cuando se me acerca,
como un caballo harto de victorias ya envejecido
mal de su grado con el veloz carro vuelve a competir
(fr. 287 P.)

Una visión orgánica y precisa del carácter anómalo del poder oscuro, obsesivo de un destino amoroso. El amor es visto y concebido como una fuerza misteriosa que no concede reposo en ninguna estación de la vida, sino que que-

ma sin tregua a su víctima, exigiendo, aun del viejo reacio a sus lisonjas, la vigorosa prontitud del joven: de ahí la figuración de un Eros violento y ardiente como el viento Bóreas, o lánguido y fascinante como un cazador que atrae a su presa hasta la red de Cipris.[134]

El color oscuro de los párpados (fr. 287, 1 s. P.), que es atributo del hombre maduro, de quien tiene dominio y potencia,[135] simboliza el oscuro poder que ejerce Eros sobre el ánimo de aquél en quien clava su mirada (v. 2): un modo particular de mirar, penetrante y agudo,[136] que irradia de los ojos de Eros y ejerce sobre el amado una acción disolvente. Este análisis puntual, expresado con fuerza y finura, de las cualidades y el poder de la mirada amorosa, no se encuentra en la poesía lesbia ni, mucho menos, en la épica; sus precedentes culturales están en la poesía espartana del siglo VII, en Alcmán.[137]

La idea básica, que constituye soporte y sentido de las

[134] En los vv. 3-4 es preciso corregir con Schneidewin en *apéirona* la lección transmitida *ápeira*, que no tiene métricamente ningún sentido, dada la estructura anapéstica de los 4 primeros versos. *Apeíron*, cuyo valor no va más allá de la noción espacial o numérica de «sin fin», «inmenso», «innumerable», parece adquirir en Íbico, en relación con el contexto, una extensión semántica no documentada anteriormente, pero en cierto sentido implícita, esto es la noción de lo inextricable, más apropiada a una red, y precisamente a la red de Afrodita en la que Eros, con el poder de su mirada, entrampa a su presa; cfr. Gentili 1966. Véanse, además de Lasserre 1946, p. 57 y n. 2, las observaciones de Detienne en Detienne-Vernant 1974, p. 278 y n. 70, que sobre la base de la lección *apeírona* integra la imagen de Íbico en el sistema semántico de la red y el *dolos*. Sobre la red de Afrodita remito a Privitera 1967, pp. 15 ss. Nada nuevo añade Davies 1980, fuera de algunos paralelos léxicos con poetas de la *Antología Palatina*.

[135] *Kyáneai* son las cejas de Zeus (*Il.* 1, 528) y la barba de Odiseo (*Od.* 16, 176).

[136] Tal es el valor de *dérkomai* «miro de hito en hito, fijo la vista»; cfr. Snell 1975, pp. 13 ss.

[137] Fr. 3, 61 P. (= 26, 61 Calame) *takerōtera d'hypnō kaì sanatò potidérketai*: «fija en mí su mirada que derrite más que el sueño y la muerte».

dos figuraciones contrapuestas, la del jardín florido y sereno de las Ninfas y la de Eros «impávido» y «oscuro», se encuentra en la representación de la asidua presencia del amor que impone una *constante* temperie emotiva. Una idea ambivalente respecto a ambas figuraciones, en una doble dimensión, temporal respecto al periódico renacer de la naturaleza en primavera, cualitativa respecto al insensato ardor de Eros-Bóreas. El amor no da tregua ni temporalmente ni cualitativamente.

La estructura y la disposición de las palabras siguen un preciso esquema de pensamiento. El amor es observado: 1) en su esencia ardiente y tempestuosa como una fuerza de la naturaleza; 2) en su acción imprevista y violenta («con áridos delirios»); 3) en la cualidad de su naturaleza y de la acción; 4) en los modos de su presencia («con fuerza vigila»). El cuarto elemento enlaza de nuevo el arco del pensamiento con el punto de partida, con su nota personal y apasionada: la idea de la vigilancia integra y refuerza la de la insomne presencia de Eros.[138] Para la violencia y la simultaneidad de las acciones y las sensaciones la figuración

[138] Para el texto del v. 12 *egkratéos pedóthen phylassei / hemetéras phrénas*, remito a Gentili 1967*b* y 1984 (cfr. G. Giangrande 1971, pp. 106 ss.), donde he defendido la lección *phylássei* contra la propuesta de correción en *laphýssei* de West 1966*b*, p. 153, reiterada a partir de criterios estéticos en West 1975*b*, p. 307 y recogida por Borthwick 1979. Los *loci similes* que aduce este último en defensa de *laphýssei* («consume», «desgarra») no se muestran pertinentes. Sí lo es en cambio la comparación, hasta ahora no tomada en cuenta, con Meleagro, *Anth. Pal.* 12, 157, donde se presenta de nuevo el motivo de Eros guardián: *Érōs d'oíaka phylássei / ákron ékhōn psykhês en kheri pedálion*. Cipris es el comandante de la nave y Eros es su piloto que «vigila el timón», esto es dirige la nave a través del mar tempestuoso, teniendo apretada en la mano la empuñadura del timón del corazón (del poeta). Beckby (1958, p. 95) demuestra haber comprendido el sentido de la imagen cuando traduce: «... Eros [es] mi timonel; él gobierna mi alma y tiene firme en la mano la empuñadura». Sobre el valor de *pedóthen* remito a la exhaustiva nota de Fränkel 1960, p. 47 n. 2.

simbólica reelabora imágenes sáficas y anacreónticas de Eros, pero la entonación es distinta y distinta la concepción del amor. Los abrasadores «delirios» con que el Eros de Íbico se arroja sobre el hombre no son los mismos que Anacreonte presenta figuradamente como astrágalos, los instrumentos del juego pueril del dios niño, sino una fuerza elemental de la naturaleza, tenebrosa, hostil, que asusta y destruye.

Es relevante, más allá de toda consideración sobre el convencionalismo propio de una tradición cultural en poemas de este tipo, la extrema personalidad del acento. Es difícil imaginar que experiencias presentadas de modo tan subjetivo y personal hayan sido cantadas por un coro; parecen más apropiadas para el canto solista de la citarodia, como inducen a creer la alusión de Píndaro (*Isthm.* 2, 1-3) a la citarodia erótica y el comentario antiguo (*Schol. ad loc.*) que explicita la referencia a Alceo, Íbico y Anacreonte.[139]

Esta visión de Eros, divinidad terrible, encuentra una consonancia, aún no advertida por la crítica, con la idea expresada por Simónides del amor como «aguijón» de Afrodita, como poder obsesivo que limita, en quien es poseído por él, la facultad de desplegar, en los términos de la ética aristocrática, las virtudes propias del hombre de valía.[140] De ahí parten opiniones que serán corrientes más tarde, en la cultura de la segunda mitad del siglo V, de Eros como demonio destructor que es de temer por las catástrofes que suscita con las insensatas pasiones, y del amor como enfermedad, como elemento negativo de la naturaleza humana.

[139] Sobre este tema, cfr. C. O. Pavese 1972, pp. 240 ss.
[140] Cfr. Parte I, cap. 5, pp. 138 ss.

SEGUNDA PARTE

VIII

REPROCHE Y ELOGIO

Aunque de lejos he visto
al maldiciente Arquíloco en su miseria
cebarse en el insulto y en el odio.

(PÍNDARO, *Pyth.* 2)

En la segunda *Pítica* (vv. 54 ss.) Píndaro, refiriéndose explícitamente a Arquíloco que, en las penurias económicas, se cebó con odios terribles que le procuraba su maledicencia, parece esbozar una teoría que *instituye* una relación, respectivamente, entre riqueza y elogio, reproche o escarnio y pobreza; el elogio, *épainos* o *enkómion*, y el escarnio, *psógos*, son vistos como dos géneros de poesía radicalmente antitéticos. Lo mejor para el hombre es la riqueza asociada a la capacidad poética.[1] Y la riqueza del poeta está

[1] No creo en absoluto que con *amakhanía* (v. 54) Píndaro quiera indicar la ineptitud de Arquíloco para componer poemas de elogio, como piensan Wilamowitz (1922, p. 289) y Schroeder (1922, p. 19), y últimamente Miller (1981, p. 140), siguiendo una de las interpretaciones propuestas por los comentaristas antiguos (*Schol. ad loc.* II p. 48 Drachm.). Para ello sería preciso ligar en el v. 56 (*to plouteîn dè sỳn týkhai pótmou sophías ariston*) *sophías* con *plouteîn* y entender «ser rico en *sophía*»: una interpretación no convincente, dado el orden de las palabras y también el contexto de los versos que siguen (57 s.), en que se ensalza la liberalidad de Hierón. Tampoco la interpretación que une *sophía* a *ariston* y entiende «enriquecerse de acuerdo con la voluntad divina es la cima de la sabiduría» es muy digna de atención: véase el análisis de Burton 1962, p. 120. La reciente interpretación de Péron 1974*a*, pp. 13 s. no tiene en cuenta que la asociación reproche o escarnio/pobreza reaparece en la literatura (anecdótica) griega; véase a propósito de Jenófanes Parte II, cap. 10. Sobre la pobreza de Arquíloco concuerda, por lo demás, toda la tradición biográfica; véase Parte III, cap. 11, pp. 374 s.

en proporción directa con la liberalidad del patrono que ha encargado el encomio.

Pero ¿en qué sentido Píndaro, que más de una vez proclama su rechazo de la maledicencia,[2] establece una relación de oposición entre los dos géneros de canto? Una clave de lectura nos la ofrece el propio poeta cuando afirma que el elogio se mezcla con el reproche cuando lo formula alguien que pertenece a la misma comunidad ciudadana que la persona elogiada.[3] Una constatación obvia que tiene como referente las tensiones debidas a rivalidades o envidias que nacían inevitablemente entre los miembros de una misma polis.[4] La cualidad de huésped extranjero es pues la condición privilegiada para tejer el elogio; el encargo a un poeta que no pertenezca a la propia ciudad es la garantía más segura de un elogio inmune al reproche.[5]

Al trazar una historia general de la poesía, Aristóteles[6] dibuja una línea diferenciadora entre las dos formas poemáticas de la invectiva y el elogio, la primera entendida como «mímesis» de acciones viles, la segunda de acciones nobles.[7] Se trata de una clasificación que constituyó en realidad un principio básico de la cultura griega desde la época arcaica y, más atrás aún, de la sociedad indoeuropea.[8] Una contra-

[2] Cfr. *Ol.* 9, 38.

[3] Fr. 181 Maehl. *ho gàr ex oíkou potì mômon épainos kirnatai*, cfr. *Schol. Nem.* 7, 89b (III p. 128 Drachm.).

[4] Cfr. *Schol. cit.*

[5] *Nem.* 7, 61 ss.

[6] *Poet.* 1448b 25.

[7] Para una historia del uso de estos términos en la crítica antigua remito a Koster 1980, pp. 7-21.

[8] Cfr. Detienne 1967, pp. 18-27; Ward 1973; Nagy 1979, pp. 222-64. Sobre el motivo del reproche y el elogio en la epopeya homérica, véanse las páginas de Vernant 1979, en particular pp. 1367, 1370. Es importante observar cómo las dos formas del reproche y el elogio se conservaron como binomio inescindible en el curso de los siglos: las encontramos todavía en la poesía del Egipto bizantino, cfr. Cameron 1965, pp. 478 s.

posición entre dos tipos de discurso que en ambiente dórico, y precisamente en Esparta, como nos enseña Plutarco, estaba integrada sin más en el sistema institucional, con la función específica de elogiar a los ciudadanos de valía y censurar a los que no tenían merecimientos, con vistas al interés superior de la comunidad.[9] Así, la elegía 6-7 Gent.-Pr. de Tirteo es en sustancia un díptico donde junto al elogio del combatiente valeroso se encuentra el vituperio del cobarde que huye.

Se entiende que el *psógos* de que habla Aristóteles no designa exclusivamente el vituperio en el sentido estricto de ataque personal, sino que abarca en su campo semántico toda la dimensión de lo *geloîon*, lo jocoso, o bien lo «jocoserio», en el sentido que este término ha adoptado en la teoría del texto literario de M. Bakhtin.[10] Un *psógos*, pues, que presenta matices y gradaciones diversos en relación con el objeto del discurso, configurándose ya como polémica mordaz y hostil, ya como una jovial caracterización de comportamientos risibles, aun de amigos. Su atmósfera, de la cual es expresión directa, es la alegre vitalidad pro-

[9] Plut. *Lyc.* 8, 3; 25, 3; cfr. 14, 5; 26, 6. La oposición reproche/elogio cubría también otras manifestaciones rituales de la comunidad espartana: véase Alcmán, 1 P. (= 3 Calame), vv. 43 ss. *emè d'oút'epainên oúte moménsthai nin ha klennà khoragos oud'hamôs eêi.*

[10] Adopto el término jocoserio (*spoudogéloion*) en la acepción que le da Bakhtin (1968, p. 140; 1976, pp. 200 ss.) en relación con la génesis de la novela, cuyos presupuestos reconoce en el diálogo socrático y en otros géneros de la literatura griega como el mimo, la poesía bucólica, la memorialística (Ión de Quíos), etc. Las implicaciones que postula Bakhtin pueden ser en mi opinión profundizadas y reconducidas, como se ha visto, a una época mucho más remota de la cultura griega. Para una alusión sumaria a lo jocoserio en la poesía arcaica véase L. Giangrande 1972, pp. 72 ss. Es insuficiente la encuesta de Koster 1980, pp. 55-62 sobre el *psógos* en la poesía griega arcaica. Más incisivo el análisis morfológico de la poesía yámbica en Pellizer 1981*b*.

pia del *kômos*, el festivo cortejo simposíaco en el que tomaban parte amigos (*phíloi*) y compañeros (*hetaîroi*), es decir, los pertenecientes a una misma camarilla, vinculados por determinados intereses socio-políticos.

A su vez, el género eulogístico, el *enkómion*, vinculado también al banquete y al festivo cortejo simposíaco (*enkómion* de *en kómoi*)[11] comprende toda forma de poesía dirigida a celebrar los méritos y las virtudes de los hombres de valía.

La abigarrada complejidad que caracteriza a la categoría del *psógos* está documentada por lo demás en la vasta gama de términos sinónimos que la connotan: *mômos*, *óneidos*, *phthónos*, *éris*, *neîkos*, *mémphomai*, *diasýro*, *helkýo*,[12] *síllos*, *sillaíno*, *ékhthos*, *loidoría*, *geloîon*, etc. Semantemas que constituyen otros tantos aspectos de la noción general de *íambos-iambízein*, interpretada por Gorgias (82 A 15a D.-K.) y Aristóteles, precisamente en el capítulo sobre el *psógos*, en el sentido de «insultar», «escarnecer», «mofar». En esta dirección se justifica el relato etimológico de los antiguos,[13] que derivaban *íambos* del nombre Yambe, la criada del rey eleusino Celeo,[14] que alegró con sus bromas jocosas a Deméter, dolorida por la pérdida de su hija Core.

Sin querer de nuevo afrontar el viejo y estéril problema de si la forma métrica del poema (esto es el metro yámbico) tomó su nombre del tipo de contenido que solía expresar, o si, viceversa, los contenidos jocoserios fueron llamados «yámbicos» por su forma métrica más habitual, el yambo, en el plano del sistema cultural interesa desta-

[11] Cfr. Archil. fr. 207 T.; Pind. *Ol.* 9, 1.

[12] En el sentido de *enybrízo*, cfr. *Nem.* 7, 103 y *Schol. ad loc.* III p. 137 Drachm.

[13] Procl. *Chrest.* 29 Severyns.

[14] *Hymn. Dem.* 195.

car que el yambo no fue de todas formas el metro exclusivo de este género poético. Como es sabido, tanto el dístico elegíaco como el hexámetro fueron también metros utilizables en el ámbito de lo jocoserio; baste pensar en ciertos poemas de Arquíloco en metro elegíaco, expresamente calificados por los antiguos como «más bien yámbicos»,[15] y en los *Sílloi* de Jenófanes, compuestos *preponderantemente* en hexámetros.[16] Más bien se puede decir que la variedad de metros (yambos, troqueos, dísticos elegíacos, hexámetros, estructuras asinartéticas) fue precisamente uno de los rasgos caracterizadores e institucionales de esta poesía, rasgo que encuentra comparación, por lo demás, en la pluralidad de estilos, tonos y niveles narrativos. Las constantes temáticas del género jocoserio pueden centrarse como sigue: el objeto de la representación es el mundo contemporáneo, y la relación con él es siempre directa, inmediata, provocativa, no falta en ocasiones, como por ejemplo en Hiponacte, de una voluntaria grosería y vileza en los modos de expresión.[17] De ahí la variedad de temas que la realidad de todos los días sugiere cada vez, desde la anécdota ocasional, como puede ser un banal episodio de la vida cotidiana, hasta el ataque personal, la invectiva moralizante o la crítica desacralizadora de las ideas tradicionales y de los poetas que son sus intérpretes. La lujuria, la ambición, las burdas manías de personajes excéntricos, recogidos con los rasgos característicos, bufos y risibles, de su oficio y

[15] Cfr. n. 22.

[16] Como parece colegirse de los dos versos (trímetro yámbico y hexámetro) del fr. 17 Gent.-Pr., el hexámetro no debía de ser el metro exclusivo de los *Sílloi*.

[17] Sobre el carácter de la poesía hiponactea véase Degani 1977*a*, pp. 122 ss. Es importante la observación de Demetrio (*De eloc.* 301 Rhys Roberts), que menciona a Hiponacte como ejemplo del estilo roto, el más apto para el *psógos*.

clase social. Una inventiva siempre pronta, audaz y agresiva, una pluralidad de niveles linguísticos, obtenida gracias a la intrusión de expresiones jergales.

En tal dimensión se sitúa la poesía de Arquíloco, de Hiponacte, de Semónides de Amorgo, del propio Jenófanes, pero entran también en ella apuntes significativos que se pueden encontrar en los poemas de Solón, en la elegía de Teognis y en las invectivas políticas de Alceo. Pero donde lo jocoserio asume la forma de una vital y penetrante representación mimética es sobre todo en la poesía de Anacreonte, con sus figuras femeninas y sus tipos humanos caracterizados sobre el trasfondo de su ambiente y sus maneras.[18]

Un rasgo característico de la poesía jocoseria es el uso de la *persona loquens*, es decir la tendencia a presentar a un personaje que narra en primera persona una vivencia propia, alegre o triste (como las figuras femeninas que aparecen en algunos poemas de Alceo (fr. 10 V.) y de Anacreonte[19]), o bien que expone sus ideas sobre un tema determinado, como por ejemplo al carpintero Carón sobre la riqueza y el poder en un conocido poema de Arquíloco (fr. 22 T.). A veces las palabras puestas en boca del personaje comienzan directamente el poema. Un artificio, según Aristóteles,[20] particularmente apto para el discurso difamatorio (*psógos*), en la medida en que el poeta podía disimular su propia identidad bajo la de la *persona loquens* sin provocar resentimiento. Podía obviamente tratarse de personajes ficticios o de figuras típicas tomadas de la realidad o aún de personas reales de la ciudad donde el poeta actuaba.

[18] Cfr. Parte I, cap. 7, pp. 229 ss.
[19] Frr. 20; 44; 86; 98 Gent.; cfr. Gentili 1958*a*, pp. 215 ss.
[20] *Rhet.* 3, 1418b 23.

En este punto no se puede olvidar, como se ha hecho hasta ahora, la doctrina de Eveno de Paros (segunda mitad del siglo V a.C.), a la que alude Platón en el *Fedro* (267a) cuando habla de los procedimientos retóricos de sofistas y rétores ilustres. Nos enseña allí que Eveno, a propósito de los dos tipos de discurso, de elogio y de reproche, introdujo por primera vez el término *parépainos* (paraelogio) y *parápsogos* (parareproche) queriendo indicar con ellos el elogio y el reproche «indirectos», como explica correctamente Hermias (siglo v d.C.) al comentar el pasaje del *Fedro*.[21] Se trata de dos formas de discurso en que el elogio y el reproche no se desarrollan de forma directa, sino mediante algunos expedientes retóricos como precisamente debían de ser el recurso a la *persona loquens* o la formulación de un aforismo o una sentencia de carácter gnómico; tal es por ejemplo el verso (pentámetro) de Eveno que cita Hermias (fr. 5 Gent.-Pr.): «el hijo es para el padre siempre miedo o dolor». El verso pertenecía sin duda a una elegía que debía de ejemplificar la doctrina del parareproche; así lo deja entender el propio Hermias, quien define como «yámbico» (*íambon*) el tono y la función del verso.[22]

A artificios análogos se refiere en época más tardía Demetrio, a propósito de la «alusión encubierta» en el discurso de reproche (*De eloc.* 288 Rhys Roberts), que ejemplifica con el *incipit* del *Fedón* de Platón (59c)—donde la

[21] *In* Plat. *Phaedr.* 267a, p. 238, 1 Couvreur: *parepaínous dè légei* (*scil.* Eveno) *hina ántikrys mè epainêi, dokêi dè epaineîn homoíos dè kai pségein.* La palabra *ántikrys* no deja dudas sobre el significado de *parépainos* y *parapsógos* como elogio y reproche *indirectos*. No es correcta la interpretación de Ast (Lex. Plat. s.vv. «parépainos», «parápsogos») y de L.S.J. s. vv. «parep.», «paraps.», que entienden los dos términos en el sentido de elogio y reproche «ocasionales», «incidentales».

[22] Sobre el uso del término *iambos* en relación con el contenido y la función, no con el metro, remito a Parte I, cap. 3.

reprobación dirigida a Aristipo y Cleombroto, que banqueteaban en Egina mientras Sócrates, en Atenas, se encontraba ya desde hacía varios días en la cárcel, resulta implícita en la propia respuesta de Fedón: «estaban en Egina»—o cuando trata del reproche indirecto que se dirige a personas poderosas a quien no agradaría: en tal caso se ha de dirigir a otra persona que haya actuado del mismo modo (*De eloc.* 292).

Otro elemento, no menos importante, que emana del pasaje de Platón, apunta al uso del verso (dístico elegíaco), en lugar de la prosa, por ser más fácilmente memorizable,[23] y en consecuencia aprovechable por cualquiera que quisiese utilizarlo en un discurso de acusación o de defensa; versos elegíacos, en conclusión, que se presentaban como modelos de paraelogio o parareproche.

La formalización llevada a cabo por Eveno—y luego desatendida por Aristóteles—de elogio y paraelogio, reproche y parareproche, respecto a la función y la ocasión del discurso y su destinatario, se basaba en realidad en la praxis de una larga tradición poética.[24] Particularmente significativo es el ejemplo que ofrece el nuevo papiro de Arquíloco (cfr. pp. 381 ss.), donde en el interior de un mismo discurso la *persona loquens* (verosímilmente el propio poeta) contrapone al reproche contra Neobule el elogio para su hermana, la interlocutora del diálogo: un elogio presentado en la doble forma, indirecta a la madre difunta, y directa luego a ella misma. Un hábil artificio que tiende a enfatizar la distinta conducta de las dos hermanas, a fin de no suscitar resentimiento por el reproche dirigido a Neobule.

[23] Plat. *Phaedr. loc. cit.*, *hoi d'autòn kaì parapsógous phasìn en métroi légein, mnémes khárin*. Hermias *in* Plat. *Phaedr. loc. cit.*: *to dè mnémes khárin epeidè tà épe tôn katalogáden eumnemoneutóterá estin.*

[24] Para Simónides ver más adelante.

El yambo, sin duda el metro más típico de la invectiva, no agota sin embargo la gama de posibilidades métrico-rítmicas del *psógos* y el género jocoserio; los mismos contenidos se pueden encontrar también en contextos elegíacos, hexamétricos (como en los *Sílloi* de Jenófanes y en los poemas de Demócrito de Quíos),[25] así como en los metros propios de la poesía monódica.

El género eulogístico recoge cualquier discurso poético que tenga el propósito de celebrar las virtudes de hombres ilustres. No yerra Aristóteles cuando reconoce una de sus más antiguas manifestaciones en la poesía heroica de aquel mismo Homero que, con el *Margites*, habría proporcionado un modelo también para el *psógos*. Observa el filósofo, por otra parte, que los primeros orígenes de ambos géneros son verosímilmente anteriores a la epopeya homérica. También Platón (*Resp.* 10, 607a) con el término *enkómion* designa el poema en honor de hombres de valía, en oposición al himno en honor de los dioses. En esta acepción fue luego adoptado por los gramáticos alejandrinos[26] en sus ediciones de Simónides, Píndaro y Baquílides, donde el término *epinicio* designó, en sentido estricto, la categoría particular de cantos encomiásticos que celebraban a los vencedores de los agones panhelénicos. Ejemplos típicos de «encomio», entendido como canto de elogio por un hombre ilustre, son el poema de Íbico dedicado al joven Polícrates, el de Simónides dirigido a Escopas, señor de

[25] Demócrito de Quíos se burlaba (*éskopse*) del ditirambógrafo Melanípides porque había compuesto largos preludios ditirámbicos, que a su juicio constituían un mal para los demás, pero sobre todo el peor mal para su propio autor (Aristot. *Rhet.* 3, 1409b 26 ss. = Melanipp. Test. 3 Del Grande).

[26] En los autores prealejandrinos la acepción genérica fue la de *skólia*, poemas de mesa, con referencia específica no al contenido, sino a la ocasión simposíaca del canto; cfr. Harvey 1955, pp. 161-74.

Cranón, y los encomios de Píndaro destinados a personajes de relieve como Terón y Trasíbulo de Agrigento, Hierón de Siracusa, Jenofonte de Corinto, etc., o los encomios de Baquílides para Alejandro, hijo de Amintas de Macedonia, o para Hierón de Siracusa. En el ámbito del encomio colectivo se sitúan, a su vez, composiciones poéticas como la de Simónides para los caídos en las Termópilas (fr. 531 P.), y discursos en prosa como la oración fúnebre, en que se celebraban las virtudes cívicas y guerreras de los ciudadanos muertos por la patria.[27]

La estructura del encomio era monostrófica o, más a menudo, triádica. Sus metros preferidos pueden separarse en dos categorías fundamentales: la más solemne y monocorde de los epítritos *kat'enóplion* (los llamados dáctilo-epítritos), cuyo esquema más simple es representado por el encomiológico, y la que se configura en estructuras mixtas que asocian yambos, troqueos, coriambos y docmios.[28] Son estructuras rítmicas más inquietas y dinámicas, aparentemente indistintas, por excelencia anhomorítmicas, abiertas a una continua variación de esquemas.

Objeto del canto eran las virtudes (*aretaí*) de la persona celebrada y de sus antepasados: el coraje, la justicia, la destreza en la gestión del poder, la sabiduría, el sentido de la medida y la liberalidad en el uso de su riqueza. Esta temática permitía al poeta iniciar el discurso con una serie de reflexiones sobre los valores de la vida y del hombre, y expresar también su propio punto de vista, a veces con sutiles y punzantes implicaciones polémicas. En el encomio a Escopas de Simónides las tesis escépticas y sustan-

[27] Thuc. 2, 34, 4; Plat. *Menex.* 234c; 235a. Sobre la presencia de motivos encomiásticos en los discursos funerarios véase Loraux 1981, pp. 42-54.

[28] Sobre las estructuras mixtas, Wilamowitz 1921, pp. 299-322; Gentili 1979*a*, pp. 15-29; Pretagostini 1980, pp. 127-33.

cialmente negativas sobre el problema del valor humano son presentadas con los modos de un lenguaje erístico que, también por el recurso a la lítotes, confiere al pensamiento del poeta un tono menos personal y más objetivo.

En efecto, el problema, replanteado por Svenbro (1976, p. 142), de la inverosimilitud de asomos polémicos en un poema de elogio,[29] se debe valorar en el marco de la tradición biográfica y de la temática recurrente en la obra de Simónides. Toda la información disponible le representa constantemente empeñado en la discusión de los valores ético-sociales del hombre y la naturaleza de los dioses,[30] y a esta discusión no sólo dedicó su producción poética, sino también las oportunidades de coloquios y encuentros con personajes de relieve, que están en el centro de numerosas anécdotas sobre su vida. De ahí la elección, no fortuita, de Simónides como uno de los interlocutores en el diálogo *Hierón* de Jenofonte, sobre la naturaleza y la suerte del tirano.

El tema del valor humano, encarado en el poema a Escopas, no es más que un momento de un debate más amplio al que Simónides dedicó su actividad de *sophós*, que, en el enfoque de los problemas morales, anunciaba ya claramente las posiciones más avanzadas de la cultura sofística. El tono polémico que caracteriza al poema no se dirige a Escopas, sino a la enseñanza de Pítaco relativa a la idea tradicional del «hombre de valía». Nos encontramos frente a uno de aquellos ejemplos de reproche indirecto (parareproche) formalizados por Eveno de Paros. Una hábil po-

[29] Es una simple hipótesis la de Fränkel 1969, p. 352 n. 12—que por otra parte ya formuló Wilamowitz (1913, p. 169) sin ninguna convicción—, según el cual la temática del poema presupondría un fracaso o una empresa desafortunada por parte de Escopas.

[30] Cfr. Cic. *De nat. deor.* 1, 60.

lémica en la que el poeta tiende a subrayar que él no quiere de ningún modo ejercer el papel del maldiciente, porque no es amante del reproche; antes bien, se inclina a elogiar a quien no haga el mal voluntariamente. Una postura más didáctica que polémica ante su anfitrión y patrocinador.

Más que una poética del ideal, como afirma Svenbro, diría que los versos del encomio plantean una poética del antiideal: si el hombre ejemplar y perfecto, completamente inmune al reproche, es una mera utopía, será difícil, por no decir imposible, tejer un elogio que no comporte una actitud crítica hacia los valores tradicionales y, por lo tanto, una punta, aunque sea mínima, de reproche. Justamente en nombre de esta poética, que podríamos llamar del *elogio impuro*, se justifican las salidas burlescas y paródicas de Simónides en el epinicio, un género poético por naturaleza encomiástico.[31]

Más sutil aún y diestra la manera en que Píndaro, en el elogio de Damófilo que cierra la *Pítica* 4, deja entrever una punta de reproche por una acción emprendida en el pasado contra el legítimo soberano de Cirene, Arcesilao IV. Presentándose a sí mismo como «mensajero» de paz entre Arcesilao y el desterrado Damófilo con ocasión de un canto de elogio destinado al soberano, el poeta no podía dejar de enfatizar los méritos y virtudes de Damófilo que le hacían acreedor al perdón, pero tampoco *podía* callar del todo ni mencionar explícitamente sus culpas. Un *impasse* resuelto con el ejemplo mítico de Zeus que perdona a los Titanes rebeldes (v. 291), y con la garantía de que Damófilo, una vez en su patria, sin duda no causará ofensa a nadie ni la sufrirá (vv. 296 s.). Una hábil estrategia del enunciado, a la medida de las dificultades objetivas de una situación

[31] Cfr. Dickie 1978, p. 31.

real, y también del género eulogístico del canto que no prevé por su naturaleza el maridaje entre reproche y elogio.[32]

En el mismo género eulogístico han de integrarse los poemas que, destinados a describir y ensalzar la belleza de los jóvenes, eran designados con el nombre de *paidiká*. Ateneo (13, 564f) cita por ejemplo como *épainos* un poema de Íbico para el joven Eurílo (fr. 288 P.). Al mismo tipo de poesía se pueden adscribir tanto el encomio a Polícrates del mismo Íbico,[33] donde el elogio de la belleza es ejemplificado con el recuerdo de los héroes hermosos del mito, como los *paidiká* de Estesícoro, mencionados por Ateneo (13, 601a), como los partenios de Alcmán.[34] En el poema de Píndaro a Teóxeno (fr. 123 Maehl.) el elemento eulogístico se entreteje con el motivo más estrictamente erótico.

No siempre la distinción entre elogio y reproche es tan neta que permita excluir interferencias recíprocas. El poema de Timocreonte de Rodas (fr. 727 P.) realiza un curioso maridaje entre los dos géneros, que consiste en desarrollar un ataque personal a Temístocles bajo las formas rítmicas habituales del encomio.[35] Una verdadera «parodia» en el sentido de que el metro epítrito *kat'enóplion* cumple la función impropia de disfrazar, bajo el énfasis rítmico de un canto encomiástico, un discurso sarcástico de denuncia y desprecio hacia un personaje de gran relieve. La transgresión de la norma «genérica» es anunciada ingeniosamente por el propio poeta, cuando asocia el elogio de Arístides con el reproche a Temístocles, un reproche presentado, por lo demás, del modo indirecto característico,

[32] Para una interpretación de conjunto del poema remito a Giannini 1979; un análisis de la parte final se encuentra en Carey 1980.

[33] Cfr. Parte II, cap. 9, pp. 278 ss.

[34] Cfr. fr. 1 P. (= 3 Calame) y Nannini 1982, pp. 74 ss.

[35] Cfr. Gentili 1977*b*, pp. 14 s.

como hemos visto, del parareproche, en la medida en que es introducido hábilmente con la referencia al odio que alimenta la diosa Leto por el personaje tomado como blanco:

> Puedes tú elogiar a Pausanias, elogiar a Jantipo,
> o bien a Leutíquidas, que yo elogio a Arístides,
> entre los hombres venidos de la sagrada Atenas
> el mejor entre todos, ya que Leto odia a Temístocles.

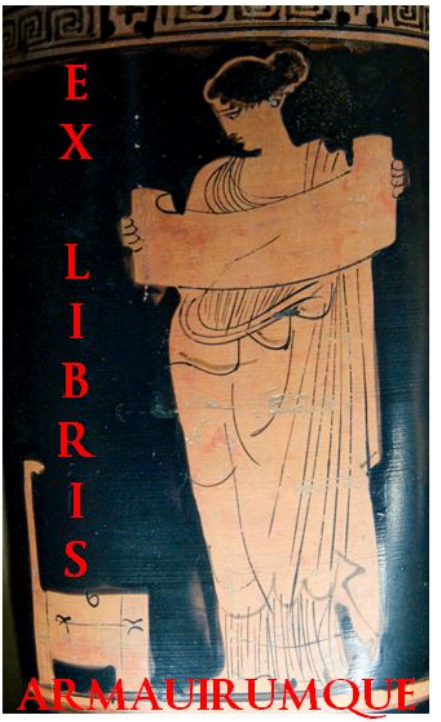
Un *psógos*, pues, que adopta la forma de parodia del *épainos*, con un procedimiento burlesco y contaminatorio típico del discurso jocoserio.

La antítesis elogio-reproche, que recorre desde sus inicios todo el arco de la cultura griega y encuentra en Píndaro su primera enunciación explícita y en Aristóteles su definitiva sistematización teórica, implica, fuera ya del más estricto ámbito de la poesía, al estatuto mismo de la biografía y la historiografía, dos tipos de discurso que, desde la perspectiva de Polibio, aunque estrechamente correlativos, se diferencian precisamente porque el uno, la biografía, tiene un enfoque encomiástico destinado a celebrar a un personaje; mientras que el otro, el discurso histórico, requiere, aun en el terreno del registro biográfico, una exposición veraz que una al elogio el reproche, sin pasar por alto ninguna reflexión o hipótesis útil a la valoración objetiva de los hechos.[36]

Como puede verse, el estatuto de la biografía, teorizado por Polibio, es el mismo que preside el enfoque del discurso en el *Evágoras* de Isócrates, una biografía-encomio

[36] Para un análisis más articulado de la relación biografía-historia en el pensamiento de Polibio remito a Gentili-Cerri 1983, pp. 69 ss.

que no deja espacio a ninguna reserva crítica o polémica.[37] La biografía, tal como se instituye en cuanto que género literario en la publicística isocratea, desciende del modelo arcaico y tardoarcaico del encomio poético.



[37] Cfr. aún Gentili-Cerri 1983, pp. 88 ss.

IX

POETA-PATRONO-PÚBLICO, O LA NORMA DEL PULPO

> Una obra que no se muestre en condiciones de dominar el mundo real y no confiera al público ninguna capacidad de dominar tal mundo no es una obra de arte.
>
> (B. BRECHT, *Escritos sobre literatura y sobre arte*)

En el terreno de la relación poeta-auditorio, era extraña a la lírica monódica la oficialidad pública del canto coral. Safo y Alceo poetizaban para un restringido círculo de personas pertenecientes al mismo grupo social y a la misma camarilla política. El poema actuaba en el ámbito de un tíaso de muchachas o una hetería o camarilla vinculada a una recíproca y absoluta fidelidad de propósitos ético-políticos, distintos de los de una hetería rival.

Diversas en cambio eras las ocasiones y las situaciones de la lírica coral, en relación con su carácter conmemorativo y religioso. Un arte que asentaba sus bases en la relación directa entre el patrono y el poeta, y que conoció su máximo esplendor entre los siglos VI y V a.C., con el impulso de la nueva economía monetaria y mercantil. La nueva riqueza favoreció en general a las artes, y no sólo a la poesía, sino también a la pintura y la escultura, y las favoreció no tanto por amor al arte cuanto por un deseo de gloria y poder: mediante la obra del artista, el rico señor o el aristócrata de la ciudad, y por encima de todos el tirano intentaban ennoblecerse y consolidar su poder político. El poeta se convirtió así en el profesional del intelecto que trabaja

para un patrono y recibe en compensación un regalo precioso o unos «honorarios» propiamente dichos, susceptibles en ocasiones de aumento, como dice de Simónides la tradición:[1] invitado el poeta por Anaxilas, tirano de Regio, a cantar una victoria suya con el carro tirado por mulas, rehusó la invitación con el especioso pretexto de que las mulas no eran un sujeto digno de ser cantado en un poema de elogio; pero cuando el tirano le dio una remuneración más alta, compuso el epinicio, que comenzaba ingeniosamente con el verso: «Salud, hijas de los caballos con pies de tormenta» (fr. 515 P.).[2]

La profesionalidad y la función conmemorativa imponían un contenido preciso, el mito, aquel complejo y variado repertorio de tradiciones y leyendas divinas y heroicas que para la aristocracia de la Grecia arcaica constituyeron la herencia más idónea para dar validez a sus usos y hegemonía. En el vasto tesoro de los mitos el poeta escogía en cada ocasión la leyenda más apropiada a la ceremonia que debía celebrar. Sobre el tejido legendario que le ofrecían la tradición épica o tradiciones locales del folklore, urdía él su trama, ya variando con un fin ético-social los particulares del episodio mítico, ya iluminando más vivamente, de una misma saga, la empresa heroica que mejor respondiera a la ocasión y callando el episodio que la oportunidad y la «conveniencia» práctica y poética sugerían que callara, ya imprimiendo nueva energía moral y artística al héroe mítico, sobre todo cuando la relación entre «programa» e «intención» se inspiraba en una sincera armonía, más concretamente cuando la unanimidad en sus posiciones ideológicas favorecía el encuentro entre patro-

[1] Aristot. *Rhet.* 3, 1405b 24.
[2] Cfr. Parte II, cap. 10, pp. 340 s.

no y poeta. Escoger una leyenda apropiada a la ocasión significaba encontrar una relación entre el relato y la persona a celebrar, para que ésta pudiera ser ensalzada a través de las acciones de la persona mítica, y la relación debía ser evidente para el auditorio, para que el mito tuviera un significado real y un valor ejemplar.

Otras características de la lírica coral reflejan la función y el fin que se proponía: en primer lugar sus diversas formas, condicionadas por la ceremonia a que se destinaba, como por ejemplo el encomio, canto de elogio para el anfitrión y patrono que era ejecutado en público por expertos en el arte; el peán, cantado por un coro en una ceremonia religiosa en honor de Apolo; el epinicio, canto de alabanza para un atleta vencedor en los juegos panhelénicos. La victoria se celebraba en la patria del atleta o en la ciudad de sus antepasados o en el lugar mismo de la competición. La *Olímpica* 6 de Píndaro, para el siracusano Hagesias, vencedor en Olimpia en el 468 con el carro con tiro de mulas, fue cantada en la celebración de la victoria que tuvo lugar en Estinfalo de Arcadia, lugar de origen de su familia materna, y el poeta dirigió la ejecución del canto; por los versos de Píndaro conocemos el nombre de quien instruyó al coro, también él de Estinfalo. Una invitación inesperada e inmediata a escribir en el lugar mismo de la competición, justo después de la victoria, obligaba al poeta en ocasiones a omitir de la trama del poema el elemento esencial y más comprometido, el relato mítico. Estos y no otros son los motivos que justifican la provisionalidad y convencionalidad, no falta sin embargo de una cierta gracia, de algunos poemas breves de Baquílides (*Epin.* 2; 4; 6 Sn.-Maehl.) y de Píndaro (cfr. *Pyth.* 7) sin mito. Pero aquella provisionalidad podía ser pronto superada en un segundo poema más largo de contenido mítico: un ejemplo el segundo

epinicio de Baquílides, compuesto en 456 a.C. para un muchacho de Ceos (la patria del propio poeta), vencedor en los juegos Ístmicos. La oda, que consta de apenas catorce versos, más que una celebración es el anuncio de la victoria expedido desde el Istmo a la ciudad natal del vencedor. Más tarde el mismo poeta compondrá para él el auténtico poema de celebración, el primer epinicio.

La estructura del epinicio, para limitarnos a esta única forma, debía también responder a algunas necesidades impuestas por la ceremonia. Es inimaginable un epinicio sin el elogio del vencedor, sin referencias más o menos explícitas al lance agonal, sin alusiones a victorias precedentes del mismo atleta o a empresas gloriosas de su familia, y en fin sin las sentencias gnómicas que constituyen el puente entre la realidad actual y el relato mítico. Pero ¿cómo se articula la relación actualidad-mito? Circunstancias de la vida del vencedor y su familia podían ofrecer la vía directa hacia el pasado mítico y precisamente hacia el mito representativo de la estirpe del atleta. En la *Olímpica* 6 para Hagesias de Siracusa, Píndaro puede elogiar con perfecto derecho, mediante el espléndido mito de Yamo, antepasado de Hagesias por parte de padre y fundador de un linaje de excelentes profetas, la doble valía del vencedor en las armas y en el arte profético. En ausencia de esta vía simple y directa, el punto de enlace con la actualidad del agón era el lugar mismo de la contienda o la ciudad natal del vencedor, con sus mitos ejemplares por la valentía de sus héroes que habían actuado bajo el signo de la voluntad divina.[3]

En la *Olímpica* 13, dedicada a Jenofonte de Corinto, la celebración de un atleta perteneciente a una familia «tres

[3] Sobre el papel y la función del mito en el epinicio pindárico véase Köhnken 1971 y Lehnus 1981, pp. XIV-XLIV.

veces olimpiónica» conduce al poeta a tejer el elogio de Corinto, patria del vencedor, por sus glorias pasadas y recientes, sus costumbres, sus instituciones oligárquicas, sus invenciones, sus nobles hijos que podían jactarse de antepasados ilustres de estirpe divina. Con una conveniencia poética bastante clara y transparente se funde con el contexto el mito de Belerofonte, símbolo heroico de la aristocracia corintia. Se distinguieron los corintios por su inteligencia y valor guerrero, tuvieron en otro tiempo el genio de la invención, con Belerofonte entre los artífices máximos: a él corresponde el mérito de la domesticación de Pegaso, el caballo rebelde. Las otras empresas del héroe apenas si son mencionadas, no interesaban al auditorio corintio. La empresa ejemplar por inteligencia y bravura, la empresa «oportuna» era ésta, la domesticación del caballo.

Así como diversas son las vías que conducen del mito a la realidad y de la realidad al mito, también son varias y policordes las manifestaciones de la ejemplaridad del mito, que encuentra su justificación ética y artística (al mismo tiempo que lo ilustra y le da validez) en el tercer elemento constituyente, llamado de forma demasiado genérica *gnóme*; también éste es vario y complejo por la diversidad de contenidos y tonos, ora más subjetivos y personales, ora más correspondientes a la convencionalidad de una máxima general, ora inspirados en una rígida ética de clase, pero siempre coherentes con la ejemplaridad del suceso mítico. En la relación mito-*gnóme* cobra un vivo relieve la personalidad del poeta con los matices y las gradaciones de su pensamiento ético-político y de su mensaje artístico.

Planteada en estos términos la condición del poeta coral, resultan poco convincentes las orientaciones de una crítica que tiende a envilecer y reducir el mensaje del poeta coral a mera poesía de convención, celebración o entrete-

nimiento. Una crítica que se contenta con identificar estilemas, lugares y sentencias comunes, pero desatenta a individualizar la función y el significado del mito en relación con las ocasiones y situaciones específicas del canto: una suerte de estructuralismo ahistórico, que en la sincronía olvida los distintos niveles de la diacronía. El acto interpretativo es siempre una operación que transforma el texto en mensaje enviado por el autor al público de oyentes o lectores, un mensaje que no es sólo comunicación linguística, sino transmisión de emociones, pensamientos y visiones del mundo y del arte. La «competencia» necesaria para comprenderlo recoge una pluralidad de códigos, lingüístico, antropológico, sociológico, que exigen una atención constante a las categorías mentales, a los esquemas de conducta, a los modos de la comunicación y a los referentes teóricos y culturales, ya sean políticos, filosóficos, artísticos, literarios. Podremos entonces preguntarnos si es lícito deshacerse de los referentes que fueron el soporte del *quehacer poético* de los griegos, sin incurrir en el peligro de formalizar la lectura crítica de un texto prescindiendo totalmente del dato estructural de su realidad histórica.[4]

Bastará observar los resultados distintos de un mismo tema mítico en Baquílides (*Epin.* 5 Sn.-Maehl.) y en Píndaro (*Dith.* 2, fr. 249a Maehl.), el descenso de Heracles al Hades para atar a Cerbero y su casual encuentro con Meleagro que le suplica que se case con su hermana Deyanira. En la escena de Baquílides, Heracles va a lanzar la flecha cuando se aparece delante de él la sombra de Meleagro y le exhorta a no tirarla en vano contra las ánimas de los muer-

[4] Véase la recensión de Defradas 1963 a Bundy 1962, y las objeciones de método sobre esta dirección crítica puestas de manifiesto por Rose 1974; Bernardini 1979; Cingano 1979*a*.

tos. Sorprendido por la belleza y la fuerza espléndida del joven héroe, Heracles le pregunta quién es y quién le mató. Meleagro entre lágrimas inicia el relato de su muerte precoz con una triste sentencia sobre lo inflexible de la voluntad divina. Ahí se inicia el amargo recuerdo de la ira de Ártemis y, consecuencia de la ira, el terrible jabalí lanzado por la diosa contra la bella Calidón. Sigue, animada por colores más abiertamente épicos, la descripción de la caza. El ciego furor del jabalí, el intrépido valor de los etolios, la muerte de su hermano Agelao, y finalmente la lucha con los temerarios Curetes reviven como episodios de una necesidad fatal. Incluso su indómito heroísmo fue efímero y vano. En vano él y los suyos combatieron esforzada e incesantemente. Con insistencia patética vuelve a la memoria del joven el rigor de la desmedida lucha que le enfrentó con igual coraje contra el jabalí y contra los Curetes. Pero el ciego furor de la batalla resultó fatal: mueren, por su mano involuntaria, sus tíos maternos. Un dios quiso su muerte. La sentencia es como el preludio al último episodio de la vida de Meleagro, marcando una pausa en el épico relato de la batalla. Luego la mención del delirante gesto de Altea. No dice nada más, sólo una sombra de reproche en el recuerdo de la madre. Incluso el remordimiento por la muerte de sus tíos languidece ante el pensamiento de aquella necesidad ineluctable que le extinguió en pleno vigor de sus fuerzas. El epílogo de la batalla se reanima, aunque sólo por un instante, con una nota heroica. El tono resignado de la evocación cede ante la tensión dramática del estilo: quema el leño la despiadada Altea, muere Clímeno a manos del héroe, los enemigos huyen hacia Pleurón y luego la imprevista languidez de la muerte y el llanto de Meleagro por su juventud que declina (vv. 136-154):

Sin curarse de esto

la despiadada hija de Testio
madre mía desventurada
meditó mi muerte,
mujer impávida,
y extrayéndolo del cofre bien trabajado
quemó el leño de breve destino,
porque la fortuna había decidido
que fuese en aquel instante
el término de mi vida.
Ya despojaba yo de sus armas a Clímeno
hermosísimo de cuerpo
el valeroso hijo de Dépilo
habiéndolo encontrado delante de las torres;
los demás huían a la antigua ciudad
la hermosa Pleurón.

Por un instante aún la dulce vida,
sentí declinar mis fuerzas, mísero,
y exhalando el último respiro
lloré abandonando la hermosa juventud.

Casi como un comentario al mísero fin de Meleagro, Heracles, que nunca había llorado, repite entre lágrimas la triste sentencia de Sileno: «mejor es para el hombre no haber nacido y no ver la luz del sol». Pero el estado de ánimo de sorpresa y estupor que le ha infundido la vista del joven aún le domina: le pregunta si no hay en la casa de Eneo una hija que se le parezca en el aspecto, de buen grado la haría su esposa. De ahí la mención de Deyanira, cuya suave belleza ilumina por un instante la lúgubre escena de ultratumba. El mundo heroico de la épica se desvanece lánguidamente igual que el héroe del relato y deja su lugar a un Meleagro triste y pensativo, pero también resignado a

su destino y a la renuncia a un mundo que ya no le pertenece y fue vano y efímero. Del heroísmo épico queda en él sólo el aspecto exterior, la belleza y el brillo de las armas. Entre las dos tradiciones de la muerte de Meleagro, Baquílides escoge la más dramática, la menos heroica, evocando sus elementos más fuertemente patéticos, y haciendo del leño un trágico símbolo de la desventura del héroe y de Altea; también de Altea, a quien en otro lugar (fr. 20D Sn.-Maehl.) el poeta ha puesto en estrecho paralelismo con Níobe, símbolo ella también de la ruina de sus hijos.

No menos ciega es la suerte que pende sobre el invicto Heracles; su llanto es casi un inconsciente presagio de su desventura. Fue fatal para Meleagro haber dado muerte, cegado por el furor guerrero, a sus tíos maternos; es fatal para Heracles, movido por la piedad, aunque sobre todo por la belleza del infeliz héroe, pedir como esposa a la hermosa Deyanira. Dos personajes, dos caracteres hermanados por un destino igual.[5]

En Píndaro (*Dith.* 2, fr. 249a Maehl.), Heracles desciende al Hades, se encuentra casualmente con Meleagro, quien le suplica que se case con su hermana Deyanira. Vuelto a la luz, el héroe corre a Etolia, a la casa de Eneo, obtiene su conformidad y libra a Deyanira del dios fluvial tauriforme, su pretendiente Aqueloo. Distintos son el carácter y el significado de la escena en los dos poetas que han na-

[5] Para un análisis exhaustivo del relato baquilídeo y el personaje de Heracles en el *Epin.* 5 y en el *Dith.* 16 Sn.-Maehl., cfr. Gentili 1958*b*, pp. 13-78. Al *Ditirambo* 16 de Baquílides dedica Pippin-Burnett 1985 algunas páginas (123-8) en el capítulo «The Tragic Muse» de su volumen, que hallan en mí total acuerdo sobre la interpretación del poema. En cuanto a la pretendida dependencia del *Ditirambo* 16 respecto a las *Traquinias* de Sófocles, la autora no toma ninguna posición; para la tesis contraria, ya defendida por M. Pohlenz, según la cual el ditirambo es anterior a las *Traquinias*, remito a mi análisis en Gentili 1958*b*, pp. 51- 7.

rrado, cada uno a su modo, el motivo del encuentro, derivado quizás de la misma tradición de donde beberán más tarde Apolodoro (2, 7, 6 ss.) y Diodoro (4, 36 ss.).

La escena pindárica, como se ha ya observado,[6] está en armonía más estrecha con el espíritu del mito y se centra en la contraposición entre dos grandes héroes, el vivo y el difunto, el segundo de los cuales suplica al otro que se case con su hermana Deyanira, porque sólo él puede salvarla de su odioso pretendiente y ser digno esposo de ella. Como en otras odas pindáricas, también aquí Heracles, el verdadero héroe, es el protagonista, y no Meleagro. El fundamento del relato—como parece inferirse del testimonio que resume el contenido del poema—versa pues sobre el motivo del matrimonio y la liberación de la muchacha: Meleagro confía a un héroe, de grandeza pareja a la suya, la empresa que constituirá la prueba de su valor.

En el relato baquilídeo la relación está invertida. No interesaba al poeta el Heracles de la tradición heroica, y ni siquiera un Meleagro abocado a su pasada grandeza y aún partícipe del mundo de los vivos. Su Heracles, aun cuando estilizado según la manera arcaica, es un héroe menos crudo y violento, más tratable y humano: lo que le empuja a pedir a Deyanira por esposa no es tanto el motivo de la virtud heroica, cuanto el de la belleza que irradia la sombra de Meleagro. Dos personajes recreados no ya a la sombra de la epopeya, sino de conformidad con una visión del mundo escéptica y pesimista, que fue propia del pensamiento de Simónides; el *pathos* de sus parlamentos los traslada a una nueva realidad psicológica, no ya heroica sino dramática.[7]

[6] Cfr. Robert 1898, p. 152; Jebb 1905, p. 472.

[7] Un ejemplo iluminador del distinto tratamiento de un mismo tema en relación con su función dentro de una obra y con el tipo de discurso (poético o histórico), lo ofrece la comparación del relato del destino de Creso

Sentadas estas premisas, no tiene ya ningún sentido plantear de nuevo el problema de la unidad del epinicio y en general del poema coral; durante más de un siglo, a partir de Boeckh, la crítica se ha atormentado en la desesperada búsqueda de una unidad lógica o estética.[8] En realidad, sólo podrá negar la unidad quien plantee el problema en abstracto con criterios estéticos modernos. La unidad, como ha sido ya observado,[9] se encuentra en el mundo de los valores que el poeta, en relación con su público y con la función social de la poesía, era llamado a interpretar. El poeta era conocedor de las capacidades y actitudes del público para comprender y apreciar sus ideas, aun cuando éstas podían no encontrar un acuerdo unánime.

Considerada desde el punto de vista de su función, la poesía coral, aun contando con la diferencia institucional de la ocasión del canto y de la *performance*, cumplía los mismos objetivos que la poesía épica: en el plano rítmico, porque confiaba las más veces la línea maestra de sus articuladas estructuras al dáctilo-epítrito, cuyos *patterns* de base, el *hemiepés* y el enoplio, eran los mismos elementos del hexámetro épico; en el plano temático como vehículo de un mensaje mítico destinado a celebrar, mediante el relato de episodios heroicos, a la familia de un patrono o la «historia» remota de una comunidad. Los grandes mitos que Estesícoro, poeta de Sicilia que vivió aproximadamente en la época de Safo,[10] había narrado en forma lírica, según la

---

en Baquílides (*Epin.* 3) y en Herodoto (1, 86 s.); cfr. Gentili 1958*b*, pp. 90 ss.; Segal 1971.

[8] Un panorama de las tendencias que ha seguido la crítica pindárica durante los dos últimos siglos en Young 1964, Newman-Newman 1984 y Heath 1986.

[9] Fränkel 1969, pp. 557 ss.

[10] No tengo intención de tocar el controvertido problema de la patria

estructura triádica que fue propia de la lírica coral y, debemos presumir, del canto citaródico,[11] iban destinados también a audiciones públicas. Cuál fue su peso en la historia del género citaródico y coral podemos entreverlo ahora en los fragmentos de un poema de al menos 1300 versos, la *Gerioneida*, que abre nuevas perspectivas para la comprensión de la más antigua lírica de la época arcaica (*SLG* frr. 7-87 P.).[12] A pesar de su estado fragmentario, es posible identificar el metro dactílico-anapéstico[13] y, en líneas generales, la estructura del relato del mito de Gerión, uno de los más populares de la Grecia arcaica, como documentan las múltiples representaciones vasculares a partir del siglo VII a.C. y el poema épico de Pisandro de Rodas sobre las empresas de Heracles.[14]

(Matauro o Himera) y la cronología de Estesícoro: remito a Vürtheim 1919, pp. 99 ss., a Lesky 1971, p. 181, y por último a West 1971. Me apremia sin embargo subrayar mi desacuerdo con los defensores de la cronología baja, que desechan *sic et simpliciter* la datación de la *Suda*, s.v. *Stesíkhoros*: 632-556 a.C. Y en lo tocante a su ciudad de origen, es plausible la suposición de que naciera en Matauro, primero colonia zanclea, luego locria, y se trasladara más tarde a Himera. Un dato incontestable, de todas formas, son sus estrechas relaciones con Locris de Italia, como resulta de Aristot. *Rhet.* 2, 1395a 1, cfr. 3, 1412a 22.

[11] Según la tradición antigua (*Suda*, s.v. *Stesíkhoros*) Estesícoro fue poeta citaródico, es decir ejecutante de cantos 'a solo' acompañados por un coro que no cantaba, sino que formaba sólo figuras de danza. Se entiende que esta noticia no excluye que compusiera también cantos para coro. Ver también, sobre el asunto, Burkert 1987, p. 51 y D'Alfonso 1989, p. 138. C. O. Pavese (1972, pp. 239 ss.) ha mostrado con buenos argumentos que la *Gerioneida* es un canto citaródico, no coral. No pone obstáculos a su tesis la estructura triádica del poema.

[12] Page 1973; Carmignani 1982, pp. 27 ss.

[13] Para el análisis métrico véase últimamente el ensayo de Haslam 1974.

[14] Sobre las representaciones vasculares cfr. Robertson 1969; Tiberi 1977; Brize 1980. En su obra sobre las fatigas de Heracles, Pisandro debió

El dato que mayor interés ofrece del nuevo texto reside en la semantización del mito en el plano heroico, en la transformación del monstruo tricéfalo, Gerión, en personaje «trágico» modelado sobre los héroes de la epopeya homérica.[15] El relato se articula en los episodios siguientes: viaje de Heracles en la copa del Sol, concilio de los dioses (? *SLG* fr. 14 P.), llegada del héroe a la isla de Eritia,[16] exhortación de Calírroe a su hijo Gerión para que renuncie a combatir contra Heracles, discurso de Gerión y finalmente combate y muerte del monstruoso héroe.[17] Una estructura narrativa épico-lírica no sólo en el léxico y los estilemas épicos ya observados por su primer editor (Lobel), sino también y sobre todo en la organización cronológica de los episodios individuales y en la presencia de algunos elementos como la intervención de las dos divinidades, Atenea y Poseidón, a favor de uno y otro héroe, y la apasionada alocución de la madre al hijo, que tiene un parangón inmediato en la análoga escena de Héctor y Hécuba en el libro 22 de la *Ilíada* (vv. 79-89).

Una elaboración no selectiva, no fija en un único episodio adoptado como ejemplar y paradigmático—según un

---

de tratar ciertamente la empresa del héroe contra Gerión, como se deduce de Ateneo 11, 469c (= Pisandr. fr. 5 Bernabé) que hace una referencia explícita al viaje de Heracles en la copa del Sol (cfr. Huxley 1969, p. 101): un episodio narrado por Estesícoro en la *Gerioneida*. Sobre la cronología de Pisandro cfr. *Suda*, s.v. *Peísandros*, que sitúa su *floruit* en torno al 648 a.C.; para más particulares véase aún Huxley 1969, pp. 100 ss.

[15] Cfr. Burkert 1977.

[16] *Erýtheia*, isla de las Hespérides que Estesícoro (*SLG* fr. 7 P.) sitúa frente al río Tartesos (el actual Guadalquivir; cfr. Robertson 1969). Con Estesícoro concuerda en lo fundamental Herodoto (4, 8), que la coloca delante de Cádiz; distintamente Ferécides (*FGrHist* 3 F 18b), que no hace de ella una isla, sino que la identifica con la ciudad española.

[17] Cfr. Gentili 1976*d*, pp. 745 ss.

procedimiento que será típico de la técnica narrativa de Píndaro—, sino un relato que sigue gradualmente la sucesión de los distintos episodios de la saga hasta llegar a su vértice dramático y patético en la presentación, cruda y realista, de la muerte del desventurado combatiente (*SLG* fr. 15, col. II, 6-17 P.):

De hurtadillas en silencio
le traspasó la frente
y le rompió carne y huesos
por decreto de un numen.
Derecho el dardo atravesó
hasta lo alto de la cabeza
y le manchó de sangre púrpura
la coraza y los miembros.

Dobló Gerión el cuello hacia un lado,
como cuando una amapola
que humillando su tierno cuerpo
apenas echadas las hojas...

No obstante su fuerza inmensa y su pugnaz heroísmo, Gerión sucumbe por la voluntad de un numen a la *ruse de guerre* de Heracles, el héroe más fuerte por talento y sagacidad.[18] A juzgar por los fragmentos que se sitúan en la última sección del poema, resulta evidente el papel elevado del «final» y su función determinante en la reinterpretación del mito: Gerión muere como el héroe troyano Gorgitión que, herido por la flecha de Teucro (*Il.* 8, 306 ss.), reclina a un lado la cabeza como en un jardín la amapola «bajo el peso del fruto y de los aguaceros primaverales».

[18] Cfr. *SLG* fr. 15 col. I, 3 P.: *dóloi* leg. Musso 1969, p. 73; 8: *lâthrai poleme*[*în*; col. II, 6 s.: *sigâi d'hó g'epiklopádan.*

Una sintaxis narrativa que podríamos definir como linealidad temporal. Aspecto este último que hay que considerar en relación con sus resultados en la lírica coral del siglo V, con su incidencia sobre los esquemas narrativos de la poesía de Baquílides [19] y, desde el punto de vista ético, sobre el enfoque de la saga elaborado por Píndaro (cfr. pp. 291 ss.). Correctamente, pues, la crítica antigua había visto en Estesícoro al heredero de la tradición épica: como afirma Quintiliano (*Inst. Or.* 10, 1, 62), él sostiene con la cítara el peso de la epopeya homérica. Una herencia que se manifestaba incluso en precisos elementos de técnica narrativa, por ejemplo en los largos discursos que pone en boca de los héroes moribundos.[20]

Un pectoral de bronce hallado en Samos, del último cuarto del siglo VII a.C., presenta de nuevo en una perspectiva distinta la relación entre Estesícoro y el arte figurativo (cfr. Brize 1985). En él está representado el mismo

[19] Me refiero sobre todo al poema quinto de Baquílides, que narra la muerte de Meleagro: también aquí el relato avanza según una linealidad temporal que tiende a una culminación patética y dramática; cfr. pp. 262 ss.

[20] Los versos del fr. 11 contienen un largo parlamento que se debe asignar a Gerión (Page, Barrett). El sentido, a pesar de las lagunas, se puede identificar mediante algunos suplementos plausibles de Barrett. El héroe diría: «Si he de llegar a la odiosa vejez y vivir una vida mortal lejos de los dioses bienaventurados, es mucho más hermoso para mí, ahora, afrontar una muerte heroica, para no entregar a la ignominia mi nombre y el de mis hijos» (vv. 16-24; Diggle 1970, p. 5). Pero ¿a quién dirige Gerión su discurso (cfr. v. 16 *ai d', o phí[le]*)? No a Heracles, que le ataca de lejos con la flecha, sino—como piensa Barrett—a Menetes, el pastor de las vacas de Hades (cfr. Apollod. *Bibl.* 2, 5, 9-10). En el *Schol. ad Il.* 21 = Stesich. fr. 273 P., a propósito del episodio de Licaón, el comentarista observa que el hijo de Príamo alarga su súplica a Aquiles para obtener de él salva la vida; al igual que Licaón, todos los que están a punto de morir pronuncian largos discursos (*makrológoi*) para arrancar tiempo a la muerte, y así también los héroes de Estesícoro. Page, en el aparato al texto del comentario observa: «apud Stesichorum nescio quis moriturus *makrologeî*». Se puede responder ahora que el héroe *makrológos* es precisamente Gerión.

episodio que narra Estesícoro del encuentro entre Heracles y Gerión: ambas descripciones concuerdan en algunos detalles, como por ejemplo el lanzamiento de la flecha que traspasa la frente de una de las tres cabezas de Gerión haciéndosela reclinar. Tanto el artista como el poeta beben evidentemente en una antigua tradición de los trabajos de Heracles que, aun antes de Estesícoro, fueron objeto del relato de Creófilo de Samos (s. VIII-VII a.C.?) sobre la toma de Ecalia (frr. 1-3 Bernabé) y de Pisandro de Rodas en sus *Heracleia*: una tradición pues bien difundida en el área cultural jonia y transmitida a occidente por colonos calcidenses.

Una confirmación ulterior de la afinidad estilística entre narrativa estesicorea y epopeya homérica la ofrece el papiro de Lille 76abc (= fr. 222b Davies), que contiene el más largo fragmento estesicoreo que nos haya llegado hasta ahora; en él se narra la división del reino de los Labdácidas entre Etéocles y Polinices después de la muerte (o el exilio) de Edipo.[21]

Considerada bajo otros aspectos, la épica estesicorea no se entiende como filiación directa de la épica homérica, sino que se insiere en la línea de la más antigua citarodia aédica prehomérica, como ya había reconocido la crítica antigua. Heraclides Póntico[22] afirma que los más antiguos poetas citaródicos (Támiris de Tracia, que narró la guerra de los

[21] Para la edición y el comentario del papiro, véanse, además de la *editio princeps* de Ancher-Boyaval-Meillier 1976; Bollack-Judet de la Combe-Wismann 1977; Gallavotti 1977*a*; Gentili 1977*b*; Comotti 1977; Pretagostini 1977; Parsons 1978; Meillier 1977*a*; Meillier 1977*b*; Meillier 1978*a*; Haslam 1978; West 1978*b*; Ancher 1978; Gentili 1979*b*; Carmignani 1982, pp. 44 ss. Sobre la versión de la saga tebana narrada en el poema y sus relaciones con la tradición mitográfica ya atestiguada, en particular con la que acogió Eurípides en las *Fenicias*, véanse también Gostoli 1978; Meillier 1978*b*.

[22] Heraclid. Pont. fr. 157 Wehrli *ap.* Ps. Plut. *De mus.* 3, 1132b.

Titanes contra los dioses, Demódoco de Corcira en sus poemas sobre la caída de Troya y sobre las bodas de Afrodita y Hefesto, y aún Femio de Ítaca en los *Regresos* de los héroes griegos) no usaron en sus composiciones ritmos «libres», faltos de «medida regular», sino estructuras idénticas a las de Estesícoro y los antiguos líricos (*melopoioî*), que componían versos de la epopeya revestidos de melodías. Esta línea interpretativa, que establece una continuidad de tradición poética entre la citarodia aédica prehomérica y la estesicorea, tiene su propia validez histórica tanto en el plano de los contenidos como en el de la forma compositiva del canto.

Los nuevos fragmentos de Estesícoro permiten reexaminar desde una perspectiva distinta el debatido problema de la formación del hexámetro. La vieja idea, todavía enraizada en nuestra tradición de estudios clásicos, según la cual Homero se encuentra en el origen de la civilización literaria de los griegos, incluso en lo que concierne a algunas de las estructuras métricas más vitales de la lírica citaródica y coral de la Grecia arcaica, los llamados «*cola* dactílicos» de los dáctilo-epítritos, está destinada a perecer. Nos referimos al tenaz prejuicio de que tales formas métricas descienden del hexámetro y que Estesícoro, junto con los demás poetas arcaicos, bebió exclusivamente del patrimonio homérico. En realidad, la épica homérica es una de tantas épicas que florecieron en la Grecia más antigua, un dato cultural del que los griegos tuvieron pleno conocimiento. Aristóteles, en la *Poética* (1448b 25), afirma explícitamente que, si bien él no es capaz de citar a ninguno de los predecesores de Homero que compusieron poemas épicos, es sin embargo verosímil que hubiera habido muchos.[23] La continuidad de la tradición citaródica de De-

[23] Gentili 1977*b*.

módoco a Estesícoro, postulada por Heraclides, se despliega no sólo en el terreno de los modos de la ejecución, sino también en el de la elección de temas que versaban sobre leyendas del ciclo troyano.

Un problema no secundario, que ahora debemos considerar, se refiere a la posición y función del poeta, en particular cuando compone por encargo de príncipes, de familias nobles y de ciudades para ocasiones festivas y conmemorativas. Si el poema coral tenía una destinación pública, ¿dentro de cuáles límites podía operar el poeta? ¿Qué vías se le ofrecían? ¿Cuál es el sentido de su palabra en relación con el auditorio y cuál, en fin, el valor social y artístico de su oficio de poeta? Razón práctica ésta del público, que «ha de suponerse casi como abono a la raíz de toda vigorosa floración artística».[24] A menudo se ha repetido que sin público el arte queda vacío de significado y de fin. Se ha visto que para el epinicio la presencia de un patrono y por lo tanto de un público en la ceremonia para la victoria del atleta imponía condiciones precisas, como la elección del tema mítico y de sus elementos más apropiados a la ocasión, es decir bienquistos por el patrono y a la vez por la comunidad a la que él pertenecía y de la cual era tal vez el jefe o uno de los exponentes políticos de mayor relieve. Condiciones análogas para los demás cantos del género coral, ya sean ditirambo, peán o encomio.

Si nos situamos en la perspectiva de la relación entre patrono, público y poeta, encuentran ahí motivación las reinterpretaciones de temas heroicos y la adopción de variantes del mito a veces contradictorias, pero conformes a las varias ocasiones del canto. Un caso típico es el tratamiento del mito de Helena, que Estesícoro presentó en tres

[24] C. Pavese 1962, p. 195.

versiones distintas. Después de haber adoptado, la primera vez, la tradición épica de una Helena adúltera, que abandona el techo conyugal para seguir a Paris hasta Troya (fr. 190 P., cfr. 223 P.), en un segundo momento volvió sobre el mismo tema mítico para disculpar a Helena de la tacha de adúltera, narrando que a Troya, con Paris, llegó sólo su imagen, mientras que ella misma, una vez fuera de Esparta, habitó en Egipto, en casa de Proteo.[25] Pero a esta palinodia la siguió otra en la que el poeta, evidentemente solicitado por un auditorio no satisfecho con la anterior, fue más allá hasta el punto de afirmar que no había sido «veraz» su precedente relato y que Helena nunca había subido a las naves ni había llegado a la ciudad de Troya.[26] Sólo con eliminar también aquel trecho de mar que la habría llevado de Esparta a Egipto, Estesícoro podía aplacar a su auditorio, porque nadie sospecharía ya que durante su viaje más breve Helena hubiera podido yacer con Paris.[27]

[25] Fr. 193 P. (*P. Oxy.* 2506, *comm. in melicos*).

[26] Fr. 192 P. (*ap.* Plat. *Phaedr.* 243a). Hay que asignar a una de las dos palinodias de Estesícoro un verso transmitido por el comentario a Tzetzes, *Antehomerica*, 149: ver Cingano-Gentili 1984.

[27] El aristotélico Cameleonte (cfr. Stesich. fr. 193 P.) informa de que fueron dos las palinodias compuestas por Estesícoro del mito de Helena y cita sus respectivos versos iniciales. Afirma luego que en la primera el poeta polemizó con Homero por haber representado a Helena en Troya, y en la segunda con Hesíodo, y añade—sin especificar en cuál de las dos—que Estesícoro narró que «la imagen (*eídolon*) fue a Troya y la verdadera Helena quedó en casa de Proteo» en Egipto. Una noticia que ha suscitado una sorpresa en realidad sin motivo, porque parecía estar en desacuerdo con algunos testimonios donde se alude a una palinodia; cfr. el análisis de Sisti 1965. Me refiero sobre todo a Plat. *Phaedr.* 243a (= fr. 192 P.): «(Estesícoro), habiendo compuesto enteramente la llamada palinodia, recobró enseguida la vista». Por el contexto del pasaje platónico es evidente que el término palinodia ha de aludir a la segunda retractación, la palinódica por excelencia, que rehabilitaba *totalmente* la figura de Helena, permitiendo al poeta recobrar la vista. El dato relevante es que un historiador de época augustea, Conón (*FGrHist* 26 F 1, 18), precisamente a propósito de

Una actitud respecto de los contenidos míticos que parece anticipar el anticonformismo intelectual de Simónides en el ejercicio de su arte profesional, y presupone una plena disponibilidad a las demandas de su auditorio; en este

---

la «palinodia» de Estesícoro, habla de *hymnoi*, es decir de por lo menos dos cantos de retractación. Una noticia hasta ahora completamente descuidada por la crítica con excepción de West 1971, p. 303 n. 9, que sin embargo sólo la utiliza para documentar la relación de Estesícoro con Locris. Así pues, en la primera palinodia Estesícoro opuso a la versión homérica la de la permanencia de Helena en Egipto y en la segunda, en la que criticaba a Hesíodo, rechazó incluso que saliera de Esparta, como nos explican los versos citados por Platón, y, por tanto, que llegara a Egipto. Esta hipótesis mía sobre el tema de la polémica con Hesíodo se basa en el preciso testimonio (Hesiod. fr. 358 Merk.-West) según el cual Hesíodo fue el primero que introdujo la versión de la imagen de Helena. Es cierto que el texto no explicita de dónde hacía partir Hesíodo esta imagen, si de Esparta o de Egipto, pero la aseverada divergencia de Estesícoro respecto a Hesíodo es comprensible sólo si se admite la segunda alternativa, por lo demás documentada en el comentario de Tzetzes a la *Alejandra* de Licofrón (v. 13, II p. 59 Scheer), donde se lee: «dicen que a Alejandro (Paris), que pasaba por Egipto, Proteo le quitó a Helena, dándole a cambio la imagen de ella, con la cual navegó luego hacia Troya, como dice Estesícoro», cfr. también *Schol.* Aristid. *Or.* 131, 1 (III p. 150 Dindorf). Estoy en neto desacuerdo con la opinión de Woodbury 1967, pp. 160 ss., aceptada por Gerber 1970, p. 150, y por Arrighetti 1982, p. 108 n. 26, que cree infundado el autorizado testimonio de Camaleonte. Es de preguntarse cómo se puede negar validez a la puntual noticia de un autor que evidentemente conocía el texto de Estesícoro, dado que cita expresamente el *incipit* de los dos poemas palinódicos. Y que se trata de *incipit* es *indudable*: el v. 1 de la primera palinodia (fr. 193, 9-10 P.) *Deûr'aûte theà philómolpe* (enoplio) tiene un término de comparación directo en el fr. 240 P. de Estesícoro, *Deûr'áge Kalliópeia lígeia*, que Eustacio cita expresamente como verso inicial de otro poema (Eust. *ad Il.* 9, 43). En cuanto al v. 1 (de estructura métrica idéntica) de la segunda palinodia (fr. 193, 11 P.) *Khrysóptere párthene <Moîsa?>*—aquella a la que se refiere Platón—, bastará observar que su carácter alocutorio, esto es la invocación a la misma divinidad, garantiza su posición inicial; para ambos versos véase aún Alcmán, *SLG* 1 P. (= 1 Calame) *Khrysokóma philómolpe*. Es difícil imaginar, aun desde el punto de vista de la relación con el destinatario, que se siguieran en el mismo poema dos relatos divergentes en el contenido. Una confirmación ulterior de la existencia de dos palinodias la ofrece el análisis de otros testimo-

caso específico, del auditorio locrio,[28] no el espartano,[29] si hemos de dar fe, además de Pausanias (3, 19, 11), a la noticia del historiador Conón. Por ellos sabemos que el jefe del ejército crotoniata, Autoleonte (según Conón) o Leónimo (según Pausanias), herido durante la batalla del río Sagra[30] por el fantasma de Áyax Oileo que combatía entre las filas de los locrios, se dirigió aconsejado por el oráculo de Delfos a la isla Blanca, en las bocas del Istro, para ser allí curado por el propio Áyax. Allí Helena le habría ordenado poner velas hacia Hímera y anunciar a Estesícoro que recobraría la vista perdida a causa de su ira si componía la *palinodia* (Pausanias) o poemas en su honor (Conón), esto es, si se retractaba de su primer poema en el que había ultrajado su memoria. Los dos testimonios, a pesar de algunas divergencias de escaso relieve, coinciden en lo esencial del relato y se remontan—como refiere Pausanias—a una tradición crotoniata e himerense.[31]

Así pues, ambas retractaciones fueron compuestas después de la batalla del río Sagra para el público de los locrios de Italia, una ciudad donde tuvo un papel de primera importancia el culto de los Dioscuros, hermanos de Helena. Pero no es casual, sin duda, que, en la tradición anti-

---

nios (hasta ahora no tomados en cuenta por la crítica) en Cingano 1982; ver también Rossi 1983, p. 25.

[28] Cfr. Sisti 1965.

[29] Bowra 1934, p. 118; 1961, p. 111, quien basa su hipótesis en el prestigio de que gozaba el culto de Helena en Esparta.

[30] La fecha de la batalla oscila en los estudios más recientes entre el 580 y el 565 a.C.; no son dignas de fe antiguas dataciones, sensiblemente más altas, inicios del siglo VI a.C., o más bajas, 530 a.C. Ver Bicknell 1966; Van Compernolle 1969, y por último Giangiulio 1983, que concuerda con las conclusiones de Van Compernolle.

[31] Para una hipótesis sobre la relación entre ambas versiones, ver de nuevo Van Compernolle 1969.

gua, el mérito de haber devuelto la vista al poeta sea atribuido, además de a Helena, a Cástor y Pólux.[32]

El poema de Ibico para el jovencito Polícrates, futuro tirano de Samos,[33] da cumplida idea de lo que debía de ser la estructura y función del discurso en alabanza de un patrono, cantado durante una ceremonia convivial:

ant.

Llegaron de Argos y arrasaron
la vasta y famosa y opulenta
ciudad de Príamo dardánida
4 por la suprema voluntad de Zeus.

ep.

Por la belleza de la rubia Helena
sostuvieron contienda celebrada en cantos,
y pena y castigo hirieron a la desventurada Pérgamo,
durante la lacrimosa guerra,
9 por causa de Cipris de cabellos de oro.

estr.

Pero ahora no quiero cantar
al traidor a sus huéspedes Paris

[32] Cfr. los testimonios en el aparato al fr. 192 P. Para la presencia del culto a los Dioscuros en Locris, que constituye un significativo elemento común entre esta ciudad y Esparta, remito a las observaciones de Musti 1977, pp. 48 ss., y Torelli 1977, p. 174.

[33] *SLG* fr. 151 = fr. 282 P.; cfr. Barron 1969, pp. 119 ss.; Simonini 1979. Las argumentaciones de Péron 1982 y de Woodbury 1985 no me inducen a modificar lo que en síntesis queda dicho en p. 282, esto es que la negativa de Ibico a narrar episodios de la guerra de Troya va relacionada con la ocasión del canto, que excluye cualquier tema luctuoso no apropiado a una alegre ceremonia simposíaca. Para la cronología de Ibico me atengo a la noticia de la *Suda*, s.v. *Ibykos*, según la cual el poeta fue a Samos durante la Olimpíada 54 (564-560 a.C.) cuando reinaba Polícrates, padre del futuro tirano homónimo. Sobre la confianza que merece esta datación respecto a la que propone Eusebio, que sitúa el *floruit* del poeta entre el 536 y el 532 a.C., remito a los análisis de Sisti 1966 y Barron 1969, pp. 136 s.

ni a Casandra de gráciles tobillos
13 ni a los demás hijos de Príamo

ant.

ni el día sin gloria
de la toma de Troya de altas puertas
ni siquiera narrar
17 el insolente valor de los héroes

ep.

a los que cóncavas naves claveteadas
llevaron como desgracia de Troya,
nobles héroes que condujo el poderoso Agamenón,
rey caudillo de la estirpe de Plístenes,
22 hijo del noble Atreo.

estr.

Tales empresas las Musas del Helicón
expertas en el canto podrían contar,
pero un hombre vivo, un mortal,
26 no puede relatar uno a uno los hechos,

ant.

cuántas naves a través del Egeo
vinieron de Áulide, de Argos
a Troya criadora de caballos
30 y con ellas los héroes

ep.

de escudos de bronce, hijos de aqueos;
y entre ellos excelente en la lanza
...Aquiles raudo de pies
y el gran Áyax, hijo gallardo de Telamón

35 ...

estr.

(y fue también) a Ilion
desde Argos el bellísimo Cianipo
...

ant.

(y Zeuxipo)
a quien Hilis ceñida de oro había dado a luz;
a él con Troilo le igualaban
43 troyanos y dánaos por su aspecto encantador,

ep.

como igual al oricalco es el oro fino,
Junto con ellos, por tu belleza,
tendrás también, Polícrates, gloria perenne,
como perenne en el canto
48 será mi gloria.

El encomio se articula, en su primera parte, en dos tríadas donde se narran en líneas generales los diversos momentos de la guerra de Troya: la conquista de la ciudad por los aqueos, la causa de la guerra provocada por la belleza de Helena tan celebrada por los poetas, y en consecuencia la desventura que se abatió sobre los troyanos. En este punto, al inicio de la segunda tríada, el poeta declara que no es su deseo cantar ni a Paris «traidor a sus huéspedes», ni a Casandra, ni el día innoble de la toma de Troya, ni la arrogancia de los héroes, ni siquiera las naves que transportaron la ruina o a Agamenón, el caudillo de los dánaos. De nuevo un segundo rechazo como apertura de la tercera tríada: tales hechos el poeta «hombre mortal» no sabe referirlos; sólo las Musas, en su sabiduría poética, son capa-

ces de relatar los acontecimientos uno a uno, el número de naves que partieron de Áulide, y con ellas los héroes, el espléndido Aquiles, el fuerte Ayax, Cianipo y Zeuxipo, los más bellos del ejército aqueo. De ahí parte el elogio que cierra el poema: Polícrates será contado por su belleza entre los héroes más hermosos y tendrá fama inmortal en virtud del mismo canto que dará fama también al poeta.[34] La alusión inicial a los episodios de la guerra de Troya se presenta a una luz decididamente negativa, mediante una sutil elección en el repertorio de estilemas épicos para atributos que ponen el acento en los aspectos violentos, luctuosos, arrogantes del suceso mítico, en neto contraste con la tonalidad que caracteriza la referencia final a los héroes que sobresalen por su virtud guerrera y su belleza.

Con este enfoque negativo se relaciona directamente el rechazo a cantar ciertos temas, que se expresa en la forma tópica de la *recusatio*. El rechazo de la temática épica encuentra analogías singulares y estrechas en el poema de Horacio para Agripa,[35] centrado también en la contraposición entre relato de episodios guerreros, sean actuales o

[34] No acepto para el v. 46 (*toîs mèn péda kálleos aién*) la puntuación del papiro, que supone una interpretación distinta de la mía: prefiero con los editores unir el v. 46 al siguiente. De modo distinto Barron 1969, p. 135, que pone con el escriba un punto después de *aién* y entiende: ellos (los héroes que se distinguieron por su belleza) serán siempre bellos (en el canto), es decir que su belleza es perenne. Para los vv. 47 s. (*kai sý, Polykrates, kléos áphthiton hexeîs / hōs kat'aoidàn kai emòn kléos*) prefiero entender con la mayor parte de intérpretes (cfr. últimamente Gerber 1970, p. 213): «también tú, Polícrates, tendrás fama perenne, como en virtud del canto será mi fama», más bien que «también tú, Polícrates, tendrás gloria inmortal en cuanto depende de mi canto y mi fama» (Snell 1965, p. 121; Gianotti 1973, p. 408). Según la primera interpretación se pone en evidencia, respecto al *kléos* del poeta y de Polícrates, su relación homologa «en virtud del canto» —«en virtud de la belleza».

[35] *Carm.* 1, 6; cfr. Sisti 1967, pp. 77 ss.

míticos, y canto inspirado en temas más alegres, de carácter convivial y amoroso. Prescindiendo de las razones que indujeran al poeta latino a emplear el motivo tradicional de la *recusatio*, es iluminadora la referencia a la temática convivial, que imponía elecciones precisas y exclusiones rigurosas en el terreno de los contenidos poéticos.

Por esta vía, el rechazo de Ibico parece inserirse en la normativa arcaica del género poético, del cual Jenófanes y Anacreonte, en elegías de carácter programático,[36] excluyen todo relato de guerras, tumultos y lides violentas. Así pues, no se trata exactamente de un programa poético que, como en Horacio, deseche del propio repertorio temas heroicos, sino más bien de una rigurosa selección de los contenidos en correspondencia con la ocasión del canto, al cual conviene el elogio de la belleza.

La tesis, presentada más de una vez,[37] de que los versos de Ibico marcan la distancia entre dos períodos de su actividad artística, el paso de la temática épico-lírica a la poesía amorosa, se ha de corregir según la perspectiva sincrónica de la adecuación a la norma del género poético, en este caso el encomio convivial dirigido a un jovencito.[38]

Pero en un encomio de este tipo, donde de todas formas el mito debía tener una función en relación con la persona objeto del elogio, ¿cuál era el sentido de la referencia a la gran flota de los griegos en la expedición contra Troya? El propósito del poeta fue ciertamente llamar la atención del auditorio, mediante la alusión mítica, al poder talasocrático[39] de que disfrutaba la familia de Polícrates ya antes

[36] Xenophan. fr. 1, 21 ss. Gent.-Pr.; Anacr. fr. 56 Gent.

[37] Schneidewin 1833, pp. 38 ss.; Bowra 1961, pp. 252 ss.; Sisti 1967, p. 76.

[38] Sobre la pertenencia de los *paidiká* al género encomiástico véase Parte II, cap. 8, p. 253.

[39] Snell 1965, p. 120.

de que él se convirtiera en tirano de Samos. Y es típica la forma discreta y alusiva del elogio: la fórmula de la *recusatio* encuentra paralelos significativos en el proemio homérico del catálogo de las naves, en el segundo libro de la *Iliada* (vv. 484 ss.).[40] También aquí el poeta ensalza la omnipresencia y omnisciencia de las Musas—ya que son diosas y en tanto que tales lo ven y lo saben todo—frente a la condición desvalida del hombre, que basa su saber en lo que oye decir, esto es en la fama (*kléos*) o la memoria de sucesos remotos de que no ha sido testigo. Ni siquiera con diez lenguas y diez bocas y una voz indomable podría el hombre enumerar sin la intervención de las Musas y nombrar uno a uno a todos los guerreros que zarparon hacia Troya. Pero enseguida declara que dirá sólo «los jefes de las naves y todas las naves». No de otro modo declara Ibico, él que es hombre mortal, su propia incapacidad—se entiende que sin el concurso de las Musas—para relatar de forma exhaustiva los episodios particulares de la guerra.[41] De ahí la polarización del discurso sobre los héroes que se distinguieron no sólo por su virtud guerrera, Aquiles y Áyax, sino también por las mismas prendas de belleza que constituyen ahora la cualidad específica de Polícrates, en la flor de la juventud. Junto a los héroes celebrados por su belleza en el mito se yergue ahora, en la contemporaneidad del presente, Polícrates, cuya memoria (*kléos*) el poeta huésped suyo confía a la «verdad» de su canto inmortal.

Bajo la forma de la negativa a hablar de episodios que

[40] Un análisis puntual del pasaje homérico en relación con los vv. 23-26 del encomio en Barron 1969, pp. 113 ss.

[41] Sobre los vv. 23-26 remito a Gentili 1967*b* y Gostoli 1979. Sobre el nexo *thnatós/dierós* véanse las observaciones de Williams 1975 y Bonanno 1978-79.

no alegrarían una ceremonia festiva, el poeta cumple con mucha fineza su objetivo de ensalzar la hegemonía marítima de su patrono, para concluir, de acuerdo con la ocasión, en el elogio de la belleza del joven Polícrates.

Situaciones difíciles podían obligar al poeta a actitudes intelectuales no siempre coherentes con su ideología. Pero ello no comportaba la exigencia de disfrazarse, no significaba una renuncia total a la coherencia ética y sobre todo no constituía siempre un límite a la manifestación de su propia personalidad.

La solución, escéptica y en sustancia negativa, al problema de la *areté*, que Simónides, como hemos visto (cfr. pp. 140 ss.), planteaba a Escopas a fines del siglo VI, no iba conforme, ciertamente, con el ideal aristocrático del poderoso dinasta de Cranón, ni era la más idónea para aquietar las ambiciosas pretensiones de un príncipe tésalo. El poeta, como revela el encomio de Íbico, era orgullosamente consciente de la validez de su misión social y de su propia capacidad artística, si osaba decir a su patrono que la gloria de un hombre tiene su fundamento en la fama imperecedera del arte.

La conciencia de su propio talento poético adquiere en Píndaro y Baquílides aspectos y actitudes aún más vigorosas y soberbias. «Melodioso profeta de las Piérides» se llama a sí mismo Píndaro en el sexto *Peán* para los delfios, o aún «profeta sacerdote» (*Parthen.* 1, 5 Maehl.). Baquílides llega a añadir el epíteto de divino: «divino profeta de las Musas» (*Epin.* 9, 3). No se distingue de esta conciencia de su propio valor la de la sublime misión de su arte. Baquílides concluye el tercer epinicio para Hierón con una solemne afirmación que define la calidad de su poesía:

Hierón,
tú has mostrado a los hombres
las flores más bellas de la felicidad:
a quien gran éxito tuvo no da prestigio el silencio.
Se cantará con tu gloria verdadera
la gracia del dulce poeta
el ruiseñor de Ceos.

En su séptima *Nemea* para Sógenes de Egina, Píndaro reivindica para la poesía la alta función de inmortalizar las acciones inspiradas por el gran valor (vv. 11 ss.):

Quien triunfa en sus empresas
vierte dulce materia
en los arroyos de las Musas;
oscura tiniebla envuelve
privada del himno, a la gran virtud.

Estos versos no son casuales en una oda que presuponía como auditorio a un público dispuesto a apreciar su pensamiento, como ocurría con el público de Egina, la ciudad oligárquica de antigua tradición nobiliaria que personificaba su ideal político. La continuación desarrolla una idea que reaparece ligeramente variada en la tercera *Ístmica* (v. 7) para su conciudadano Meliso de Tebas: la poesía como premio a las fatigas de la acción, premio que tenía también, como se dice en la octava *Nemea* (v. 50), la virtud de mitigar o aun, como un sacrificio ritual, de aplacar el cansancio del atleta. Este valor está expresado simbólicamente en la célebre metáfora de la copa que abre la *Olímpica* séptima (vv. 1-12):

Como quien alza una copa
donde espumea el rocío de vida

con pródiga mano al joven esposo
la ofrece
brindando de una casa a otra, toda de oro,
cumbre de sus bienes, delicia
del banquete y honor
para el nuevo yerno a quien envidian
los amigos presentes la boda concorde;

también yo, ofreciendo líquido néctar
a los hombres triunfantes, dulce fruto
del ánimo, don de las Musas,
hago favorables
a los vencedores en Pito y en Olimpia.
Feliz aquel que noble fama posee,
la Gracia del canto que nutre a la vida
ora protege a uno, ora a otro
con la cítara suave y las sonoras flautas.

El valor ritual del canto lo muestra la palabra clave de la metáfora, *hiláskomai* «hago favorables», palabra del lenguaje sacro: mediante el rito del sacrificio el oferente aplacaba a la divinidad y la hacía favorable. Con razón Píndaro podía llamarse a sí mismo «poeta-sacerdote».[42]

La segura conciencia del propio talento poético, marcadamente aristocrática y profundamente nutrida de espíritu délfico,[43] es un elemento que no hay que descuidar si queremos entender actitudes y aspectos, en ocasiones oscuros, de algunos poemas pindáricos que dejan ver el embarazo causado por una difícil situación objetiva que impone la profesionalidad del arte. Se diría que a veces el poeta

[42] Para un análisis exhaustivo del proemio remito a Verdenius 1972, pp. 93-125; 1976; Braswell 1976.

[43] Sobre los elementos délficos en el pensamiento pindárico remito a Duchemin 1955.

busca con mal disimulado esfuerzo las vías del pulpo que toma el color de la roca a la cual se adhiere, según el conocido precepto de Anfiarao a su hijo que va a partir de Tebas, mencionado por él en un himno (fr. 43 Maehl.):

> Adapta, hijo, la mente a la piel
> de la rocosa bestia marina
> y frecuenta a la gente de todas ciudades;
> consiente de buen grado con los presentes
> pero en la ocasión muda el pensamiento.

Es el precepto del *noblesse oblige*, diríamos hoy en día, que impone al aristócrata una conducta de destreza y habilidad ceremoniosa. En su libro de máximas del noble, Teognis (vv. 213 s.) había ya presentado esta misma norma con la metáfora del pulpo: la habilidad, la *sophía* del noble consiste precisamente en su capacidad para adaptarse a la situación contingente, sin perder su propia índole, la intuición inmediata de lo que es oportuno o no oportuno decir en presencia de un determinado auditorio. Fuera de esta atención vigilante al contexto social en que se mueve, el noble cae en una obtusa inflexibilidad, verdadera *atropía*, escaso discernimiento, incapacidad de salir bien librado de las situaciones difíciles.[44]

Las dificultades que ofrece al intérprete la segunda *Pítica* para Hierón, compuesta por Píndaro en su ciudad, habiendo regresado de Sicilia[45] y después de experiencias

[44] Sobre los valores de la imagen del pulpo en la cultura griega remito a las páginas de Detienne-Vernant 1974, pp. 45 ss.

[45] De las dos fechas, el 475 y el 470, que han propuesto los estudiosos para la segunda *Pítica*, la plausible es ciertamente la primera, como han mostrado Musti 1977, pp. 65 ss. y Torelli 1977, pp. 151 ss., sobre la base de los acontecimientos de 477-476 en la historia de Locris a que se alude en los vv. 15-20 del poema: el elogio de las muchachas locrias a Hierón,

más bien amargas que tuvo en la corte del tirano, surgen por la extraña actitud del poeta, que intenta conciliar el resentimiento por las intrigas dirigidas contra él y su ideología aristocrática con el necesario elogio del jefe de una ciudad que él, en sustancia, no amaba.[46] De ahí las varias modulaciones del estilo que se mueve entre lo ceremonioso y lo didáctico, la persuasión y el orgullo, y el esfuerzo por mantener una íntima coherencia por medio de las claras advertencias a Hierón (desplegadas al hilo de una acuciante serie de metáforas como el mono, la zorra, el corcho, el perro, el lobo) para que siga la norma del verdadero *agathós* (vv. 86 ss.):

> Se impone el hombre de recta palabra
> en cualquier gobierno, en la tiranía,
> cuando reina la multitud violenta
> y cuando la ciudad rigen los sabios.
> Mas con el dios no se debe altercar,
>
> que ora alza a unos ora a otros
> concede amplia gloria.

En el tono didáctico de la amonestación, con la referencia impersonal a la tiranía contrasta el explícito sentimiento de simpatía por el sistema oligárquico (cuando la ciudad rigen los sabios, esto es los sabios y prudentes aris-

---

que con su intervención las había librado de la amenaza de guerra del tirano de Regio y a la vez del voto hecho por sus conciudadanos, en la inminencia del peligro, de prostituirlas en el día consagrado a Afrodita. A las mismas conclusiones llega el detallado análisis de Woodbury 1978, pp. 285-99; cfr. también las argumentaciones de Puech 1961*a*, p. 40.

[46] Con razón Fogelmark 1976, pp. 122 ss. niega la posibilidad de que los vv. 72-96 estén exentos de alusiones e implicaciones político-personales. Véase también Cingano 1979*a*, pp. 174-7.

tócratas) y de antipatía por el régimen democrático, como muestra el epíteto peyorativo *lábros* para designar la violencia o el tumulto ruidoso de la multitud. Pero si bien por motivos obvios no podía expresar sobre el sistema tiránico el mismo juicio negativo que pronunciará poco más tarde en la oda para Trasideo de Tebas,[47] sin embargo su aversión está hábilmente sobreentendida en el elogio de la oligarquía como forma ejemplar de gobierno; y no es casual el elogio, si consideramos la tentativa llevada a cabo por Hierón de fundar la nueva tiranía de Etna, confiada por él a su hijo Dinómenes, «sobre la base divina de la libertad» de la aristocracia dórica, como dice el poeta solemnemente en la primera *Pítica* (v. 61) compuesta para Hierón seis años después de fundada aquella ciudad. Y alusivo debía parecer al tirano el desprecio por la multitud ruidosa, en el momento en que ya se perfilaba en Siracusa la amenaza de las sublevaciones populares que habrían de estallar más tarde, después de muerto Hierón.

En el encomio para Jenofonte de Corinto (fr. 122 Maehl.) la vía del pulpo encuentra el tono justo en la manera galante y ligeramente irónica con que el poeta se saca del apuro de afrontar un argumento escabroso como es el elogio de mujeres públicas que su patrono, para celebrar una doble victoria olímpica (cfr. *Ol.* 13), había ofrecido a Afrodita. «Vuestro pensamiento vuela—dice el poeta—hacia la madre celeste de los amores, a vosotras os es dado recolectar sin reproche en amables lechos el fruto de la tierna juventud. En la necesidad todo es bello», y luego, después de una laguna de varios versos, «Pero me pregunto azora-

[47] *Pyth.* 11, 53: «Censuro el destino de las tiranías». De las dos posibles fechas para la *Pítica* 11, 474 y 454, la primera halla válidos argumentos a su favor en el texto y los escolios, cfr. von der Mühll 1958; Burton 1962, p. 61; cfr. *infra*, p. 318.

do qué dirán de mí los señores del Istmo por haber encontrado tal preludio a un dulce canto compañero de mujeres públicas». Con donosa elegancia, mientras salva a las ministras de la diosa obligadas a sus hospitalarios trabajos por lo necesario de la voluntad divina, se salva a sí mismo con la necesidad de celebrarlas en obsequio de Jenofonte y de la propia diosa a quien el vencedor había hecho votos, antes de la competición, de ofrecerlas en compensación por su victoria. Pero el lector moderno, no de otro modo que los nobles de Corinto, se sorprenderá al comparar este elogio con los versos del encomio a Teóxeno que reflejan fielmente el ideal aristocrático del amor efébico (fr. 123 Maehl.):

A tiempo debías recoger los amores,
alma mía, en juventud;
pero quien mira en las pupilas de Teoxeno
los rayos fulgurar y no se agita
en el deseo es que de acero o hierro
se ha forjado el corazón con fría llama;

y no le honra Afrodita de ojos brillantes,
o se afana con violencia en el lucro
o esclavo del descaro femenino
se arrastra por cualquier sendero frío.[48]
Mas me derrite a mí el mordisco de los rayos
como a la cera de abejas sagradas,
por voluntad de ella,

cuando veo la amorosa gracia
en los lozanos miembros de los jóvenes.

[48] No creo que *psykhrán* (v. 9 *psykhràn phoreîtai pâsan hodòn therapeúōn*) deba ser tenido por corrupto (Maehl.): lo mostró con buenos argumentos Van Groningen 1960*a*, pp. 65 s.

«Son más seguras a veces las vías del silencio» (fr. 180 Maehl.). En la *Olímpica* 13 para Jenofonte de Corinto, calla el destino final de Belerofonte, que hubiera debido concluir el recuerdo de las empresas del héroe. Con resuelto vigor afirma (v. 91): «Callaré yo su destino». La conveniencia práctica aconsejaba dejar de lado un episodio que no hubiera sido del gusto de su auditorio corintio: Belerofonte muere por su excesiva osadía, por haber aspirado a la vida inmortal, por haber traspasado los límites impuestos por los dioses; su acción impía fue causa de su ruina. Pero en la *Ístmica* séptima (vv. 44 ss.), que celebra la victoria de un atleta tebano, el destino del héroe corintio será el castigo ejemplar de quien ha ido demasiado lejos buscando un goce temerario, fuera del recto camino.[49]

En otro lugar,[50] para ejemplificar la afirmación de que el *nómos*, «rey de los mortales y los inmortales, justifica la violencia», Píndaro enumera algunas empresas de Heracles, como el robo de los bueyes de Gerión y el episodio de las yeguas del rey tracio Diomedes: dos actos de explícita violencia. A la agresión del héroe resiste Diomedes, llevado no por la arrogante soberbia, sino por su *areté* (v. 15), puesto que es mejor morir defendiendo los propios bienes contra un salteador que ser un vil cobarde (vv. 15-17). En este punto el comentario antiguo al texto (*Schol.* v. 15) observa apropiadamente que quien había cometido agravio era Heracles, por haber sustraído las yeguas de Diomedes. Análoga a la acción de Diomedes es la de Gerión: en el fr. 81 Maehl., perteneciente al ditirambo *La catábasis*

[49] Cfr. Bowra 1964, pp. 69 s.

[50] Fr. 169a Maehl. Mi análisis se aparta del tipo de problemática que informa a la bibliografía anterior, vastísima, para la cual remito a Castagna 1971; Lloyd-Jones 1972. Detalles interesantes para mi interpretación he hallado en los ensayos de Ostwald 1965, y 1969, pp. 37 ss.

de Heracles o Cerbero, compuesto para los tebanos, el poeta afirma que elogia también a Gerión, pero enseguida añade: «Calle yo por entero lo que no es grato a Zeus». Quiere pasar en silencio una acción que, aunque promovida como la de Diomedes por la *areté* y no por la insolente soberbia, no es sin embargo del agrado de los dioses o, digamos, no se mueve dentro del orden conforme a la voluntad divina. Deberíamos pues admitir una profunda fractura, una irremediable incoherencia en la ética de Píndaro,[51] que, al menos por dos veces, habría justificado con la norma divina la ultrajante arrogancia, oponiendo la valentía insolente aunque justa, porque no se sale del orden grato a la divinidad, a la valentía no violenta pero injusta, porque no la inspira el impulso de un dios y por lo tanto está fuera del orden justo.

Si conociéramos completo el contexto del poema, su destinación y las circunstancias históricas que lo sugirieron, sin duda entenderíamos mejor las razones de esa supuesta antinomia y podríamos circunscribir mejor el valor preciso de *nómos* y *bía* en el ámbito de las acciones del héroe. Sea como sea, está claro que la agresión de Heracles y la pugnaz defensa de Gerión y Diomedes expresan dos *aretaí* distintas: la una, la *areté* verdadera del perfecto hombre de valía que ejerce su fuerza, su violencia y su audacia temeraria de conformidad con su naturaleza divina,[52] y para quien la justa medida está en relación con la medida de su valentía; la otra, la *areté* negativa de quien malogra el éxito y debe someterse al más fuerte, al verdadero *agathós*, en tanto que se mueve fuera del orden justo impuesto por

[51] Wilamowitz 1895, p. 97 n. 179.

[52] Para Heracles hijo de Zeus véase *Pyth.* 9, 84 y *Nem.* 1; cfr. además fr. 29, 4 Maehl.: *tò pántolmon sthénos Herakléos.*

Zeus. Pero esta valentía negativa o falaz es en sustancia la misma que en un momento oscuro empujó a Belerofonte fuera del justo camino: es una *areté* que ha buscado su ocasión fuera del *kairós*, fuera de aquel breve y particular momento en el cual la divinidad ofrece su ayuda al hombre.[53]

El valor ejemplar del héroe pindárico se encuentra en la doble revelación de sus cualidades positivas que lo acercan al dios y de sus cualidades negativas que lo distancian de él: en los términos de esta relación se configura el destino de los hombres. Las antinomias son más aparentes que reales y la sentencia que da inicio al fragmento, aun pareciendo ambigua e incoherente con la ideología ético-política del poeta,[54] pudiera muy bien tener el valor de una seria advertencia de que uno no debe oponerse a la justa violencia del más fuerte, del aristócrata que actúa bajo el signo de la voluntad divina.

Para valorar más cumplidamente la postura de Píndaro respecto a Heracles, el héroe civilizador por excelencia que exploró todas las tierras y los abismos del mar, apaciguó las rutas para los navegantes, y cuya figura no admite caídas o zonas oscuras,[55] es preciso considerar lo que fue para los griegos su función específica de héroe cultural[56] o, para usar un concepto moderno que en este caso parece perti-

[53] Sobre el valor de *kairós* y su acepción semántica en Píndaro véase Untersteiner 1951, pp. 35 ss.; Thummer 1957, pp. 104 ss.; Fränkel 1969, pp. 509 ss.; Wilson 1980.

[54] Cfr. por ejemplo Ehrenberg 1921, pp. 119 s.

[55] *Isthm.* 3/4, 73 ss., cfr. *Nem.* 3, 23 ss. No tomo en cuenta interpretaciones que ven en la polifagia de Heracles aspectos cómico-burlescos (fr. 168 Maehl.). La extraordinaria voracidad no es prerrogativa exclusiva de Heracles, sino común a la naturaleza sobrehumana de los héroes. Cfr. La nota de Bernardini 1976.

[56] Remito al óptimo análisis de Kirk 1977. Véase también Lacroix 1974.

nente, de símbolo de inculturación.[57] Eurípides, en el *Heracles*, una tragedia que está todavía a la espera de explicación en todas sus implicaciones culturales, expone el elogio más significativo del héroe considerado bajo este ángulo visual. Lyssa, solicitada por Iris para que ofusque la mente de Heracles con locura sanguinaria, se niega a ejecutar la orden, enumerando los méritos del héroe, que ha abierto para los hombres tierras inaccesibles y el mar salvaje, y ha sabido, él sólo, restablecer el culto a los dioses, arruinado por obra de hombres impíos (vv. 849 ss.). En el segundo estásimo emerge al fin en toda su grandeza la figura del héroe civilizador: «El hijo de Zeus, que por su valía, con muchos trabajos, rebasó incluso la nobleza de su origen, civilizó la vida humana, eliminando el terror de los monstruos». Un héroe fundador de cultos e instituciones civiles, domeñador de animales salvajes y matador de monstruos, esto es de los seres anormales que los griegos presentaban como alteridad barbárica respecto a su naturaleza de hombres civilizados. Una concepción helenocéntrica, que se puede comparar a la ideología eurocéntrica sobre la cual se fundó el colonialismo moderno.[58]

En la *Gerioneida* de Estesícoro está ya presente la oposición entre un Gerión monstruoso, pero combatiente, pro-

[57] Sobre la noción del término, cfr. Dupront 1965, p. 8: «la inculturación será el movimiento de un individuo, un grupo, una sociedad e incluso una cultura hacia otra cultura; un diálogo, pues, una enseñanza, un cotejo, una mezcla, y muchas veces una *prueba de fuerza* (la cursiva es mía). Dos culturas o dos civilizaciones están presentes. Su interreacción—todo lo que expresa el prefijo *in*—es inculturación».

[58] Bastará remitir a las representaciones de los primitivos como seres anormales en el arte figurativo de la primera parte del XIX: cfr. por ejemplo «The offering of a human sacrifice in Tahiti» de J. Webber (British Museum, Print Room). No menos interesante, por su documentación iconográfica y sus frecuentes referencias al mundo antiguo, el ensayo sobre la historia de los monstruos de Wittkower 1942.

visto de yelmo y coraza, con la valentía de un héroe iliádico, y un Heracles que le asalta guiado por la voluntad superior de un dios (*daímonos aísai*) y prevalece sobre la fuerza bruta de su adversario con los recursos de su mente astuta y artera. La idea de *nómos*, que inicia de forma apodíctica el poema pindárico, se aclara precisamente a la luz de la función culturizadora de Heracles: es la norma de la «cultura», como había ya visto la agudeza antropológica de Herodoto (3, 38, 20), la norma de una sociedad con cultos e instituciones propios, que se impone a un estado salvaje de naturaleza como el que representan Gerión y el tracio Diomedes o los monstruosos centauros que el propio Heracles define, en las *Traquinias* de Sófocles, como arrogantes por su fuerza desmedida y sin ley (v. 1096: *ánomon, hypérokhon bían*). No tiene mucho sentido la disputa de los críticos sobre cómo podría conciliarse la ley de la «cultura» con la fuerza y la violencia: lo que Píndaro ha querido puntualizar es precisamente la necesidad de la violencia con vistas a un orden justo querido por los dioses. En sustancia, lo que él ha hecho es problematizar el punto crucial del proceso de civilización, poniendo el énfasis en la paradoja objetiva de una injusticia, en la medida en que, mediante acciones violentas, se llega a establecer una condición de equidad y orden civil. Es distinta la posición de Herodoto, a pesar de que recoge explícitamente la afirmación pindárica, «el *nómos* es rey de todas las cosas»: su sentido antropológico le llevaba a poner en un mismo plano a Indios y Griegos, confiriendo una dignidad pareja al *nómos* de unos y otros.

En realidad Píndaro retoma y desarrolla una problemática relativa a la acción culturizadora de Heracles, que Pisandro de Rodas había ya puntualizado al definir al héroe como «homicida *justísimo*».[59] En la cultura del siglo IV,

[59] Fr. 10 Bernabé, cfr. n. 14.

mediante la publicística de Isócrates, la guerra contra los bárbaros es asociada, como la más necesaria y *justa*, a las que liberan al hombre de la ferocidad de las bestias salvajes (Isocr. *Panath.* 163) y el propio Heracles es señalado como el modelo paradigmático de toda violencia y toda guerra movida por los griegos contra bárbaros. Un héroe que, más que por su fuerza física, superó a todos sus predecesores «por inteligencia, nobleza de ambiciones y *justicia*» (Isocr. *Phil.* 110).

Pero ocupémonos ahora del doble tratamiento del mismo episodio mítico de Neoptólemo en el sexto *Peán* y en la séptima *Nemea*. El primer poema, cronológicamente anterior,[60] fue compuesto para los delfios, para ser interpre-

[60] Creo que se pueden aceptar para el *Peán* 6 y la *Nemea* 7 las fechas de 490 y 487-485 propuestas por Wilamowitz 1908, p. 345, a pesar de los muchos desacuerdos que han suscitado (cfr. por último Radt 1958, p. 90; Bowra 1964, pp. 410 s.; Fogelmark 1972, pp. 41-8; 83-6; 89 ss.). El primero de los dos poemas no puede ser de ningún modo posterior al 480 por un motivo fundamental: en los vv. 124 ss. se celebra la hegemonía marítima de Egina: «isla gloriosa, que dominas el mar Egeo». Ahora bien, como es sabido, Egina fue la primera potencia marítima hasta los tiempos de Temístocles, no más (cfr. Welter 1938, pp. 38 ss.; De Sanctis 1975, p. 386). Aquel elogio no hubiera tenido ningún sentido en el tercer o cuarto decenio del siglo V, la fecha que se quisiera proponer para el *Peán* 6. En consecuencia, 490 es la fecha más probable si se tiene en cuenta también otro argumento que acogió Wilamowitz, no «ilusorio», como se ha creído: la alusión al *Peán* 6 contenida en el *incipit* de la *Pítica* 6 (a. 490) *ê gàr helikōpidos Aphrodítas árouran ē Kharítōn anapolízomen*, cfr. *Pae.* 6, 3-4 *Kharítessín te kaì sỳn Aphrodítai*. Sin duda, puede ser que *aná* en *anapolízo* no comporte la idea de repetición, pero sería preciso demostrar que en este caso específico el verbo no expresa tal noción. El cotejo con *trìs tetráki t'ampoleîn* de *Nem.* 7, 104, más que negarla parece dar validez a la idea de iteración; véase Soph. *Phil.* 1238 *dìs tautà boúlei kaì trìs anapoleîn m'èpē*; con la nota de Jebb 1905, *ad loc.*, y L.S.J. s.v. *anap-*. Así pues, si el *Peán* 6 se sitúa en el año 490, la única fecha posible para la *Nemea* 7 es la de 487-485, que se obtiene corrigiendo con Wilamowitz el imposible *id'* (Neméada 14 = 547) del *Schol. Nem.* 7 inscr., III p. 116, Drachm. en *md'* (Neméada 44); no es aceptable la corrección *nd'* (467) de Hermann, que podría distanciar en muchos años la *Nemea* 7 del *Peán* 6.

tado en las Teoxenias, una fiesta en que los dioses eran invitados al banquete. Después de una solemne invocación inicial a Pito, el poeta afirma que él mismo se ha traído el coro, ya que los delfios en aquel momento no disponían de ninguno, para mostrarse digno de los honores que había recibido de ellos.[61] Sigue en la segunda tríada la referencia a la penuria que habían sufrido todos los griegos, y a las plegarias de los delfios, que habían obtenido el cese del hambre, un feliz evento, evocado cada año precisamente en la ceremonia de las Teoxenias.[62]

La transición al relato mítico parece hallarse en la alusión a Pantoo,[63] el sacerdote de Apolo que, según la tradición, se había llegado hasta Troya para referir a Príamo el oráculo del dios, y allí se había establecido permanentemente;[64] resulta evidente el vínculo que asocia al Apolo délfico con aquel mismo Apolo que fue defensor de Troya y, bajo la figura de Paris, mató a Aquiles retardando así la caída de la ciudad. La mención del Eácida Aquiles da pie al relato de las aventuras de su hijo Neoptólemo (vv. 98 ss.):

[61] Tenemos aquí una confirmación de la tradición biográfica de Píndaro según la cual el poeta gozó de privilegios particulares de parte del clero délfico (cfr. *Vita Ambros.* p. 2, 14; *Vita Thom.* p. 5, 6; *Vita metr.* 16, p. 9 Drachm.), trasmitidos luego a sus descendientes, que los habrían hecho valer precisamente en la fiesta de las Teoxenias (Plut. *De sera num. vind.* 13, 557f).

[62] Vv. 62-65 con el escolio relativo. La primera estrofa de la segunda tríada (vv. 62-82), aunque lagunosa, permite entrever cuáles eran los temas narrados: el origen de las Teoxenias en relación con una carestía que había afectado a Grecia entera (cfr. *Scholl.* Pind. *Nem.* 5,17b, III p. 91 Drachm.; *Nem.* 8, 19a, III p. 142 Drachm.; Paus. 2, 29, 7), un episodio de la guerra de Troya y la leyenda de los Eácidas. Para el escolio de los vv. 62 s., cfr. la edición de Turyn 1952, p. 257, y de Radt 1958, p. 35*.

[63] V. 74 *Pánthoo[n* (Grenfell-Hunt, Schroeder, Puech, Turyn); pero *pan thoò[n* (*scil.* Aquiles: Sn.-Maehl.), *panthoo[* (Radt).

[64] Cfr. *Schol.* T *Il.* 12, 211 s. (III, p. 344 Erbse); *Schol.* T *Il.* 15, 521 s. (IV, p. 116 Erbse).

Y después que pusieron en la tumba entre muchos llantos
los despojos gallardos del Pelida,
por las olas del mar volvieron los heraldos
trayendo de Esciros
al fortísimo Neoptólemo

que destuyó la ciudad de Ilión.
Pero no volvió a ver a su madre querida
ni en los campos paternos
caballos de los Mirmidones
incitando a las tropas de cascos de bronce.
Y arribó a la tierra Molosia,
cerca del Tómaro, y a los vientos
no pudo escapar, ni al dios
de amplio carcaj que hiere a lo lejos.
Juró Apolo que el hombre
que mató al anciano Príamo
acogido al altar paterno,
no volvería a su casa serena
ni llegaría a vejez en la vida.
Y cuando con sus sacerdotes
discutió por los debidos honores,
el dios le mató en el templo
junto al vasto ombligo de la tierra.

La oda concluye con el elogio de Egina, «isla gloriosa que domina el mar dórico, astro luminoso de Zeus Helanio», y con la fugaz alusión al amor del dios con la ninfa homónima, hija del río Asopo, que había dado nombre a la isla. De ella nacieron Éaco y «las infinitas virtudes de los Eácidas».[65]

[65] Vv. 125-140; 176 s. Las condiciones del texto en la última tríada permiten leer sólo los diez primeros versos de la estrofa y los nueve últimos del epodo.

No es difícil identificar la razón del apóstrofe final a Egina. Desde luego no la que han sugerido algunos críticos, para quienes el coro estaría formado por ciudadanos eginetas,[66] sino un motivo más esencial, firmemente integrado en la estructura del canto: Éaco es precisamente el héroe, hijo de Zeus, a quien los griegos, obedeciendo a la respuesta del oráculo de Delfos, rogaron que intercediera ante su padre por el término de la escasez. Prestando oídos a su ruego, Zeus puso remedio a la sequía.[67] Más que justificada es, pues, la mención de Zeus Helanio venerado en la isla (v. 125), un culto que por sus motivaciones institucionales tenía un estrecho parentesco con las Teoxenias, puesto que ambos tenían su origen en aquel felicísimo acontecimiento que había librado a Grecia de la calamidad del hambre.[68]

El personaje de Neoptólemo, que constituye la figura central del canto, es presentado como un héroe que expía la impiedad cometida cuando, durante el saqueo de Troya, mató al anciano Príamo, que se había refugiado como suplicante junto al altar doméstico. Una culpa que pagó con la muerte, durante una disputa con los sacerdotes de Delfos, surgida por la atribución de honores: fue el mismo dios quien le dio muerte en su templo.[69]

[66] Así Wilamowitz 1922, pp. 134 s.; cfr. los argumentos contrarios de Hoekstra 1962. Es verosímil la hipótesis de Puech (1961*b*, p. 113) de que el poeta llevara consigo el coro desde Tebas.

[67] Cfr. Paus. 2, 29, 7.

[68] Cfr. Sitzler 1911; Tosi 1929; Radt 1958, p. 132; Puech 1961b, pp. 115 s.; Hoekstra 1962.

[69] La correcta lectura del v. 118 .]*yr* [...] *perì timân* constituye un problema textual muy discutido por la crítica antigua y moderna. La solución no puede prescindir de la relación que liga el sexto *Peán* a la séptima *Nemea*. Por el comentario antiguo a la séptima *Nemea* (*Schol.* Pind. *Nem.* 7, 94a, III pp. 129, 7 ss. Drachm.) sabemos que los eginetas habían acusado a Píndaro de haber ofendido la memoria de Neoptólemo precisamente en

En la séptima *Nemea*, compuesta por la victoria del joven Sógenes de Egina en el pentatlón, Píndaro plantea de nuevo el mismo mito según un esquema narrativo casi idéntico, aunque presentado desde una perspectiva distinta, en que parecen olvidados todos los aspectos menos positivos de los hechos de Neoptólemo (vv. 34 ss.):

---

este verso del poema, por la alusión que contiene al saqueo de los bienes del templo délfico por parte del héroe (*Schol. Nem.* 7, 150a, III p. 137, 5 Drachm.). Los eginetas, pues, habían interpretado las palabras del poeta de conformidad con aquella tradición del mito que debía de ser bien conocida ya en el siglo V (la conoce Eur. *Andr.* 51 ss.; 1095; 1107 s.; *Or.* 1657), según la cual después de la guerra de Troya Neoptólemo fue al santuario délfico para exigir de Apolo el justo resarcimiento por la muerte de su padre Aquiles a manos del dios sobre los despojos de Paris. A los eginetas Píndaro habría replicado que su resentimiento se basaba en un equívoco, en el sentido de que él en el sexto *Pean* no había tenido intención de señalar como objeto de la disputa con los ministros del dios las riquezas del templo (*perì khremáton*) sino los honores debidos a los sacerdotes de Delfos: en sustancia, no habría en sus palabras la más mínima alusión a la demanda de resarcimiento por parte del héroe. Ahora bien, de las lecturas que han propuesto los estudiosos para el v. 118, si excluimos el imposible *moiriân* (cfr. las correctas argumentaciones de Radt 1958, p. 164), y el banal *Pythiân* del gramático alejandrino Zenódoto, se imponen a nuestra atención *kyriân* («debidos», cfr. Housman 1908) y *myriân* («innumerables»), ambas fundamentadas en el pasaje del comentario antiguo a la séptima *Nemea* que acabamos de examinar (III p. 129 Drachm.): la primera tiene un punto de comparación en la paráfrasis *perì tòn nomizoménon timôn toîs Delphoîs*, y la segunda en la cita casi literal del verso del *Pean*. Dos enunciados igualmente ambiguos por el uso de la palabra «honores» que, como explica el comentario papiráceo al verso del *Peán* (cfr. Radt 1958, p. 36*, *schol.* v. 118), podía designar tanto las carnes de las víctimas distribuidas después del sacrificio, a las que se hace una referencia explícita en la séptima *Nemea* (v. 42), como los bienes del templo; una ambigüedad que los adjetivos no eliminan, puesto que «innumerables» se podía decir de las porciones de las víctimas y de los tesoros del templo requeridos por el héroe, y «debidas» podían serlo las mismas cosas tanto a Neoptólemo como a los sacerdotes de Delfos. Pero de ambas formulaciones la segunda parece más sutil y más conforme a la intención de Píndaro: complacer a sus patronos delficos y no desagradar a los eginetas. El enunciado «por los debidos honores» podía ser interpretado a la vez por los unos en el sentido de honores reque-

Y en el suelo de Pito yace Neoptólemo
después que destruyó la ciudad de Príamo
por la cual mucho sufrieron los Dánaos.
A la vuelta, navegando hacia casa,
no acertó con la ruta de Esciros
y errabundos tocaron a Éfira.

Reinó poco tiempo en Molosia,
pero su estirpe conserva el cetro real.
Al dios de Pito se dirigió luego
llevando los ricos presentes del botín troyano.
Allí, entrando en disputa por las carnes de las víctimas,
le dio muerte un hombre a cuchillo.

Honda fue la pena de los delfios hospitalarios.
Pero se cumplió su destino;
era preciso que uno de los potentes Eácidas
habitase en el bosque antiquísimo
junto a la bien construida casa del dios,
presidiendo con recta justicia
los ritos de los héroes y las víctimas pingües.

---

ridos a Apolo por el impío y arrogante Neoptólemo (un sentido hacia el cual orientaba la alusión a la muerte de Aquiles por parte del dios en los vv. 79 ss.), y por los otros en el de honores debidos a los delfios: así se justificaba en parte la acción de Neoptólemo que aspiraba a un reparto equitativo de las carnes sacrificiales. De todos modos, aun admitiendo que la ambigüedad no fuera intencionada, esta formulación ofreció más amplio espacio al poeta para su defensa cuando, en la séptima *Nemea*, explicitó el motivo de la disputa en el reparto de las carnes. Pero aun en este caso, en la brevedad del enunciado que calla la arrogancia del clero al pretender para sí todas las víctimas del sacrificio, se entrevé el intento de no desagradar al ambiente délfico; una intención que se hace patente en el acento puesto sobre el dolor de los delfios por la muerte casual del héroe (v. 43). Sobre la importancia de un ritual apropiado en la práctica sacrificial de los griegos véase Detienne 1979.

En el desarrollo del epinicio emergen, con una firme coherencia estructural, sutiles alusiones al precedente canto sobre Neoptólemo, como fue observado ya por la crítica antigua: por Aristarco de Samotracia y su discípulo Aristodemo. Informan éstos de que el contenido del poema, una vez conocido por los eginetas, había suscitado en ellos perplejidad y reproche para Píndaro, precisamente en una ciudad a la cual estaba el poeta particularmente vinculado por afinidades ideológico-políticas y por relaciones profesionales.[70]

Después de un breve preámbulo sobre la familia del vencedor, el poeta, en una aparente digresión, introduce el discurso sobre la función propia de la poesía de celebrar la virtud de los hombres ilustres. Una afirmación, a primera vista, francamente vulgar, por su carácter tópico, pero que en realidad constituye el punto de llegada para la temática que él quiere afrontar. La poesía es en ocasiones falaz, mentirosa: la fama que Odiseo obtuvo por el canto de Homero ha exagerado sus méritos; Áyax, el hombre «corto de lengua, pero firme de corazón»,[71] no encontró en la poesía una fama adecuada a la «verdad» de su valor y se vio obligado al suicidio. Pero la muerte llega a todos, tanto al ignaro como al que la espera, y el honor de los difuntos va en relación a la voluntad del dios.[72] También este último enunciado es tópico, pero desempeña la precisa función de introducir el discurso sobre la desventura de los Eácidas,

[70] *Schol.* Pind. *Nem.* 7, 70, III p. 126 Drachm.; 150a, III p. 137 Drachm. Para un análisis del mito de Neoptólemo en Delfos referido a la séptima *Nemea* remito a la detallada contribución de Woodbury 1979. Para un comentario de los *Scholl. ad locc.* véase Tugendhat 1960; Fränkel 1961; Fogelmark 1972.

[71] Cfr. *Nem.* 8, 24, compuesta también para un atleta de Egina.

[72] Para la interpretación de los vv. 31-34 remito a la larga nota de Farnell 1932, pp. 291 ss.

ejemplificada tanto por Áyax como por Neoptólemo, a quien dio muerte un golpe de cuchillo infligido por sorpresa. La ambigua expresión relativa a la muerte, que atrapa al ignaro y al que la espera, al desconocido y al famoso, lleva en sí implícita la alusión, como advierte el comentario antiguo, al carácter imprevisible y casual[73] de la muerte del héroe, una muerte que además, por su carácter accidental, al fin ni siquiera llega a ser gloriosa.

De ahí parte el relato del mito de Neoptólemo que, como amigo,[74] llegó a Delfos para ofrecer las primicias del botín conquistado en Troya. Pero resultó fatal para él una disputa imprevista con los sacerdotes de Delfos por la distribución de la carne de las víctimas durante un sacrificio. Su destino de muerte lo quiso el dios délfico para que, sepultado en el santuario, presidiera con recta «justicia» los ritos anuales del culto a los héroes, según aquella justicia distributiva que él no había obtenido de los sacerdotes del templo en el último episodio de su vida.

Ahora bien, el análisis comparado de los dos relatos míticos en el sexto *Peán* y la séptima *Nemea* muestra que el segundo no tiene el carácter de una auténtica palinodia[75] como la de Estesícoro, sino que desarrolla la función de reinterpretar el relato anterior, *no modificando los datos*, sino resaltando sus aspectos positivos y dejando en la sombra los negativos. En ambos contextos la muerte de Neoptólemo ocurre por voluntad del dios, en uno para que el héroe expíe la culpa de una acción injusta, la impiedad cometida en perjuicio del anciano Príamo, y en el otro para convertirlo en el tutor «justo» del culto (v. 47 *themiskó-*

[73] Cfr. *Schol.* Pind. *Nem.* 7, 47, III p. 123 Drachm.: *hóti adokētōs autôi synébē* (esto es, la muerte), y Gerber 1963, p. 187.

[74] Cfr. de nuevo Farnell 1932, pp. 294 s.

[75] Des Places 1949, p. 25; Köhnken 1971, p. 39.

pos), como consecuencia de una acción que desde el punto de vista ético-religioso presentaba un doble aspecto, en la medida en que era justa la demanda de un reparto equitativo de las víctimas sacrificiales, pero injusto el altercado con los sacerdotes de Apolo. El dato objetivo del culto, que sin duda estaba ya en vigor en Delfos cuando Píndaro compuso el sexto *Peán*,[76] es en la séptima *Nemea* un punto cardinal que, implícitamente, ofrece el argumento para atenuar el peso de la impiedad que se atribuye a Neoptólemo en el primer poema, puesto que con el honor del culto decretado por el dios había ya expiado, además de la culpa incurrida respecto al clero délfico, también la incurrida respecto a Príamo.

Se muestran hoy infundados los intentos de negar toda relación semántica entre las dos odas, basados en el argumento del «programa» o bien de normas convencionales que determinarían automáticamente los contenidos y las formas del canto epinicio, excluyendo en la séptima *Nemea* toda referencia o alusión a la realidad histórica y biográfica.[77] Un tipo de enfoque que no sólo es discutible en el terreno metodológico, sino que incluso choca con la más acreditada tradición interpretativa de la exégesis antigua.

Una lectura atenta y libre de prejuicios confirma la incontrovertible realidad de las referencias al sexto *Peán*, por lo menos en dos casos, para los cuales es absolutamente vano invocar el argumento de la convencionalidad. Al comienzo de la cuarta tríada de la séptima *Nemea* es absolutamen-

[76] Cfr. Defradas 1954, pp. 146 ss.; Sordi 1958, pp. 69 ss.; Woodbury 1979, pp. 98 ss.

[77] Bundy 1962, I pp. 4; 29 n. 70; Thummer 1968, pp. 95 s., 98; Slater 1969*a*, pp. 91-4; 1977, pp. 203-8; Köhnken 1971, pp. 38 ss.; Lee 1978; Lefkowitz 1980, pp. 39-48: una crítica de tales interpretaciones en Cingano 1979*a*, pp. 169-71; 177-82.

te explícita la autodefensa de Píndaro al afirmar que incluso un ciudadano aqueo habitante de la costa del mar Jonio, el Epiro (la tierra de Neoptólemo), si estuviera presente, no le haría ningún reproche; a partir de ahí continúa invocando su derecho de próxeno de los epirotas y proclamando que va con la cabeza muy alta entre sus ciudadanos, sin soberbia, inmune a todo insulto y violencia (vv. 66-67). Estas palabras tienen el sabor y el tono de una respuesta a acusaciones que se le habrían formulado por un relato anterior del mismo mito. Estarían totalmente faltas de sentido fuera del contexto situacional ya elucidado por la crítica antigua.

No es otro el significado de los enunciados que cierran el poema: el poeta no admitirá nunca haber «arrastrado» (*helkýsai*), o sea haber ofendido con palabras inconvenientes e inapropiadas (*atrópoisi*) al héroe Neoptólemo, pero no quiere repetir tres y cuatro veces lo mismo porque sería muestra de dificultad e impotencia.[78]

Precisamente el término *átropos* expresa la conciencia que tiene Píndaro de su propia forma de obrar y del comportamiento proteico que le llevaba a adecuar su discurso

[78] Slater (1969*a*, pp. 9-14), con el consabido argumento del *locus communis*, tiende a negar en la formulación pindárica la implícita referencia al sexto *Peán*. Una interpretación poco plausible, puesto que las formulaciones análogas en otras odas pindáricas que aduce para sostener su tesis no son examinadas en relación con sus contextos particulares; cfr. Cerri 1976. Véase también Fogelmark 1972, pp. 104-16 y Lasso de la Vega 1977, en particular pp. 76-135. Siguiendo una línea completamente distinta, aunque poco convincente, se mueve la interpretación de C. O. Pavese 1978*b*: basándose en la explicación de un escolio (*ad* v. 56a), ve en nombre de Neoptólemo mencionado al final del poema (v. 103) no al héroe sino al entrenador que contribuyó a la victoria de Sógenes, y anula así toda conexión entre el *Peán* 6 y la *Nemea* 7. Una confirmación ulterior del vínculo entre las dos odas la proporciona un análisis comparado de su estructura métrico-rítmica: cfr. Gentili 1979*a*, pp. 15 ss.

a las circunstancias de la ocasión,[79] al patrono y al auditorio. Es la misma conducta que en otro lugar Píndaro ilustra con la metáfora del pulpo.[80] Una fluida y hábil destreza en el cambio de lenguaje y actitud, aunque manteniendo firme, con una coherencia de fondo, la «verdad» ética, a la cual no ha de traicionar nunca la fidelidad absoluta del noble. Una regla de vida que se convierte en norma de la profesión artística. El mito de Neoptólemo, retomado en la séptima *Nemea*, respondía a la exigencia, advertida por el público de Egina, de dejar en la sombra los elementos negativos en la figura de un héroe que pertenecía a la estirpe de Éaco, el primer antepasado de los eginetas. Otras eran las exigencias del auditorio délfico, no ligado a los Eácidas por relaciones de parentesco: precisamente en el lugar donde poseía el honor de un culto, podía tener amplio espacio la narración de un ejemplar episodio de violencia sanguinaria que había sido justamente castigado por el dios délfico, pero que no quitaba nada a su dimensión heroica. La coexistencia de episodios dignos e indignos, de acciones piadosas e impías en su *dossier* biográfico fue el dato propio y cualificador de la concepción griega del héroe.[81]

El bifrontismo de los héroes pindáricos, con sus zonas de luz y de sombra, es un elemento clave para comprender la actitud, la más conveniente a cada ocasión, adoptada por el poeta, que puede así salvar la coherencia de su idea del hombre: en relación con la circunstancia ocasional muestra lo «bello» que se debe imitar y lo «feo» que se debe ex-

[79] Sobre el modo cómo Píndaro avoca la noción de *atropía*, cfr. Tugendhat 1960, p. 405. Sobre las sutiles conexiones y correspondencias que Píndaro tejió en la narración de los mitos en función de las distintas ocasiones celebrativas, una inteligente discusión en Segal 1986*a* y 1986*b*, pp. 3-14.

[80] Fr. 43 Maehl.; cfr. *supra*, p. 287.

[81] Brelich 1969, pp. 231 ss.; 255; Lloyd-Jones 1973, pp. 136 s.

cluir de la acción humana. Y lo «feo» coincide con la desmesura, con la no observancia del «momento oportuno» (*kairós*), cima de todas las cosas, como se lee en la *Pítica* 9, 78 s. El término *kairós* merece ulteriores consideraciones, a la luz del reciente ensayo de Young 1983, que pone de nuevo a examen los versos 76-79 para confirmar en sustancia la interpretación de E. L. Bundy, en mi opinión nada plausible: *aretaì d'aiei megálai polymuthyoi· / baià d'en makroîsi poikíllein / akoà sophoîs· ho dè kairòs homoîos / pantòs ékhei koryphán*, «By judicious selection and treatment (*kairós*) I can convey the spirit (*koryphán*) of the whole *just as well*» (así traduce Young 1983, p. 161).

Estos versos actúan como bisagra entre la primera parte de la oda (vv. 1-75), que celebra la victoria pítica de Telesícrates y narra el mito de Cirene, y la segunda parte (vv. 79-125), que al recuerdo de las anteriores victorias de Telesícrates asocia el episodio culminante del mito de Yolao y el relato de las bodas de la hija de Anteo con Alexidamo, antepasado del atleta vencedor. Los versos quieren significar que las grandes empresas ofrecen siempre rica materia de canto, pero los sabios, esto es los poetas o en todo caso las personas cultas que saben apreciar la poesía,[82] prestan oídos a quien orna con arte pocos temas en largos relatos, largos en el sentido pindárico (cfr. *Ol.* 13, 41 ss.) de la extensión y duración del canto.[83] Lo que sigue (vv. 78 s.: «El momento oportuno igualmente ocupa la cima de todo») equivale a decir que la oportunidad y la conveniencia, con referencia a la ocasión, es la norma mejor a la que debe adaptarse en toda circunstancia la acción del hombre (cfr. *kairòs d'epì pásin áristos* en Hes. *Op.* 694 y *kairòs áris-*

[82] Cfr. Burton 1962, p. 45.
[83] Ver Nash 1982, p. 80.

tos en Pind. *Ol.* 13, 48). Una norma a la cual debe atenerse el poeta seleccionando de acuerdo con la ocasión en los sucesivos mitos de Yolao y de Anteo el episodio ejemplar que más que ningún otro ilumine la audacia y la valentía del héroe: para Yolao la decapitación de Euristeo y para Anteo el estratagema de la competición con el cual pudo dar a su hija en matrimonio al mejor de los pretendientes. Es también la norma a la que se atiene el héroe al aprovechar el momento oportuno, aquel particular justo momento en que el dios le ofrece su ayuda para llevar a cabo la empresa y que Yolao no desdeñó cuando, vuelto a la vida, castigó con la muerte a Euristeo, el persecutor de los hijos de Heracles. Desde luego yo no comparto la opinión de aquellos—y son muchos—que entienden *nin* en el v. 80 referido a Telesícrates (*égnon potè kaì Iólaon ouk atimásantá nin heptápyloi Thêbai*, vv. 79-80); creo firmemente, al contrario, con los comentadores antiguos de Píndaro,[84] que el pronombre se refiere al más cercano *kairós*.

La tesis de Bundy 1962 (*nin* = Telesícrates, p. 17, n. 42) se basa en el paralelismo con un nexo sintáctico análogo en *Ol.* 7, 83, el cual ofrece sin embargo una estructura distinta y más lineal: en el pasaje de la *Pítica* 9, al contrario, el ataque de la cuarta tríada crea una fractura con el relato anterior, insertando un nuevo tema de canto. Además, la presencia de un *nin* anterior en la cláusula de la tercera tríada (*Pyth.* 9, 78) acrecienta aún más la dificultad de adoptar la interpretación de Bundy. En cuanto al uso de *atimázo* con un complemento de objeto abstracto (*kairós*), bastará remitir a *L.S.J.*, s.v. «atimázo», I, 1; pero aquí no excluiría tampoco la posibilidad de una personificación de *Kairós* como divinidad, que ya figura en ámbito pitagó-

[84] *Schol. ad* 138, II p. 234 Drachm.; entre los modernos ver Heyne, Boeckh, Dissen y cfr. últimamente Kirkwood 1982, pp. 228 s.

rico formando pareja con Atenea,[85] y luego en un himno de Ión de Quíos (fr. 38 Blumenthal) como último de los hijos de Zeus.

Así pues, en la particular ocasión del canto, la oportunidad quiere que el poeta limite su discurso a los pocos temas que ponen de relieve la excelencia de la empresa heroica (Yolao) y humana (Telesícrates) elaborándolos (*poikíllein*, *Pyth.* 9, 77) con el recamado de su arte, esto es con todos los recursos del lenguaje poético. Importante en relación con esto es el pasaje del *Evágoras* (9) donde Isócrates precisa la función de *poikíllein* en la poesía, con evidente alusión a la poesía encomiástica de Píndaro (cfr. *Antidosis* 166): *toîs mèn gàr poietaîs... pâsi toîs eídesi diapoikîlai tèn poíesin*.

Mi interpretación de *kairós* en la *Pítica* 9 disiente de la opinión de H. Fränkel 1969 (p. 509, n. 14), que niega el sentido temporal de la palabra en Píndaro. En sustancia se tiende aún hoy, en el debate sobre *kairós*, a creer que el sentido temporal no puede hallarse antes de la primera mitad del siglo V; pero si bien se puede convenir que en la épica homérica su valor es eminentemente espacial, no se puede sin embargo excluir que en esta ambigua palabra—sin equivalente preciso en ninguna otra lengua—esté ya implícito un valor temporal. Leemos en Diógenes Laercio (I, 78) que Pítaco solía decir que es propio de los hombres inteligentes (*synetoí*) prever (*pronoésai*) las situaciones difíciles antes de que se presenten, a fin de evitarlas, y de los hombres valerosos resolverlas una vez se han producido; una sabia norma política compendiada en el dicho que le atribuyeron los antiguos: «conoce el momento justo» (*kai-*

[85] Correspondiente al número 7: Stob. *Ecl.* I, 10, pp. 21 s. Wachsmuth; cfr. Burkert 1962, p. 443, y Leurini 1973, p. 208.

ròn gnôthi) en que es preciso actuar.[86] En realidad, en el *kairós* pindárico coexisten formando una unidad indisoluble las dos nociones de espacio y tiempo: como se ha dicho más arriba, el discurso breve comporta ciertamente una idea espacial, pero al mismo tiempo también temporal, de duración en la *performance*; por lo demás, no son infrecuentes formulaciones análogas en la obra de Píndaro[87] y se explican en relación con el tipo de comunicación oral de la poesía griega arcaica. A diferencia del discurso escrito destinado a la lectura, el discurso oral se organiza según la ocasión o la situación en la que se desarrolla la *performance*, en contacto más directo con las expectativas del auditorio. En la *Pítica* 1, 81 ss. Píndaro formula este mismo pensamiento expresándolo mediante la metáfora de la red (*peírata syntanysais*: cfr. *Schol. ad loc.*), cuando afirma que si se habla oportunamente (*kairòn ei phthénxaio*, donde *kairón* = *katà kairón*; cfr. *Schol. ad loc.*), juntando los hilos de muchos temas en un breve discurso, menor será el reproche de los que escuchan y se evitará el riesgo de la saciedad del auditorio. Píndaro, pues, elabora ya la misma idea de *kairós* que poco más tarde devendrá la línea maestra de la retórica de Gorgias (cfr. por ej. *Palamedes*, 22), esto es de una noción pertinente al tiempo, al espacio y a la ocasión.[88]

El valor de la máxima délfica «conócete a ti mismo», esto es tus límites humanos, en la ética pindárica se hace salvaguardia contra todo deseo inaccesible (*Nem.* 11, 44 ss.) que violente la medida fuera del momento justo. Sobre el trasfondo de este doble plano de la acción humana,

[86] Snell 1952*a*, p. 102 = Pítaco, Test. 19a Gent.-Pr.

[87] Cfr. Heyne 1824, p. 160 *ad Pyth.* 1, 157 s. (81 s.).

[88] Kennedy 1963, pp. 66 s. Sobre esta problemática en la retórica griega ver Vallozza 1985 y 1987, Cole 1986, Gentili 1990.

la máxima délfica adquiría para las diversas comunidades que habían dado vida a sus odas el significado de una prudente norma política: a los grupos populares les exhortaba a no oponerse a los auténticos *agathoí*, a los hombres de noble cuna y elevada posición política; a los aristócratas a mantener en el ámbito del gobierno oligárquico un equilibrio de fuerzas que garantizara la justicia y la paz. La personificación de Eunomía y sus hermanas Justicia y Paz, dispensadoras de riqueza que, como todas las personificaciones pindáricas, adquieren una presencia casi corpórea en el proemio de la decimotercera *Olímpica* para la oligárquica Corinto, pone de relieve el alto valor ético del «buen orden» político fundado en la paridad del poder entre los miembros particulares de la oligarquía, un poder pronto a rechazar actos de desmesura o violencia.[89]

También la verdad, como el *dossier* biográfico del héroe, es, en la ideología de Píndaro, un herma bifronte. En su mensaje coexisten el bien y el mal, lo feo y lo hermoso, la justo y lo injusto, lo piadoso y lo impío. La verdad revela infaliblemente la valía del hombre,[90] pero también es testimonio de su injusta y arrogante violencia.

Como ha sido ya demostrado, *alétheia* es, en el griego del siglo V a.C., verdad contrapuesta a mentira,[91] representación fiel, en el pensamiento y en la palabra, de persona o cosa tal como es; su función es la de comunicar men-

[89] El valor político de Eunomía en esta oda pindárica para Corinto viene ofrecido por el cotejo con Herodoto 5, 92, donde se alude a la *isokratía* de la oligarquía corintia, un régimen basado en la paridad de derechos entre los miembros de la clase en el poder, paridad de derechos que impedía a cada miembro prevalecer sobre otro.

[90] Como en el v. 1 del fr. 205 Maehl. *arkhà megalas aretâs* (cfr. Parte II, cap. 10, p. 349) y en Bacchyl. fr. 14, 2 Sn.-Maehl.: *andrôn d'aretàn sophía te / pagkratês t'elégkhei / alátheia.*

[91] Snell 1978, pp. 91 ss.; Cole 1983.

sajes no falsos ni erróneos, sino que respondan a la realidad de los acontecimientos. Tal es la idea de verdad que emerge del enunciado de la *Olímpica* 1, 28 ss.: son muchos los prodigios, pero a veces también las chácharas de los hombres, fuera de la verdad, nos engañan, cuentos adornados de variopintas mentiras.

En la quinta *Nemea* (vv. 16 s.) para Píteas de Egina, Píndaro afirma que «no siempre es provechoso a la verdad mostrar su rostro», y lo verdadero es la «virtud» del héroe que, como el oro, puede ser probada con el toque de la piedra pura (fr. 122, 16 Maehl.). Y entonces «el silencio es la mejor conducta». Cuando el relato de los Eácidas le hubiera llevado a recordar un episodio ofensivo, la muerte a manos de Peleo y Telamón de su hermanastro Foco, exclama (v. 14): «Siento pudor de narrar un hecho grave, aventurado sin justicia», y renuncia a hablar de un episodio que hubiera ofendido al auditorio egineta.

Pero la verdad «negativa» desempeña también una función de ejemplaridad ética cuando lo permiten la ocasión y las exigencias del auditorio, como demuestran los tratamientos distintos del destino de Belerofonte en la *Olímpica* 13 y en la *Ístmica* 7 (cfr. más arriba, p. 291).

Nadie antes que Píndaro había expuesto la idea de que una mente grande puede igualar al hombre con el dios. En la sexta *Nemea* para Alcímidas de Egina leemos (vv. 1 ss.):

> Una de los hombres,
> una de los dioses es la estirpe,
> y de una sola madre recibimos ambos el aliento.
> Pero un poder distinto nos separa:
> nosotros no somos nada y el cielo de bronze
> permanece siempre como demora segura.

Pero natura e intelecto
nos iguala a los inmortales,
aunque ignoramos la regla
que a nuestra carrera diurna
y en la noche prescribió el destino.

Es obvio que interpreto el *incipit* de la *Nemea* 6 (*hèn ... génos*) como una expresión no disyuntiva, como se ha entendido algunas veces, sino unitaria, en el sentido de que una sola es la estirpe de los hombres y los dioses, así como una sola es su madre. No hay duda de que la madre común es la Tierra, como se dice en el comentario antiguo *ad loc.*,[92] que remite a Hesíodo, *Theog.* 126 s.[93] En la misma tradición genealógica parece situarse Solón, cuando (fr. 30, 4 Gent.-Pr.) invoca a la Tierra, gran madre de los dioses del Olimpo, como testimonio del empeño que ha puesto él para conciliar los intereses contrapuestos del demos y la aristocracia terrateniente. Pero aunque hombres y dioses pertenezcan a un mismo universo, constituyen sin embargo dos razas distintas: ambos tienen estructura corpórea e intelecto (cfr. *physin* y *nóon* en el v. 5 de la *Nemea* 6), pero los unos son inmortales y los otros mortales, los unos puros y los otros impuros, porque encierran en la intimidad del cuerpo humano al sueño, la fatiga, el hambre, la vejez, funestos compañeros de la muerte.[94]

La polaridad de la imagen se despliega en la doble afirmación de una profunda diversidad entre prerrogativa humana y prerrogativa divina, y al propio tiempo una igualdad que se puede conseguir dentro de ciertos límites. En

[92] *Schol. ad* Pind., *Nem.* 6, 1, III pp. 101 s. Drachm.
[93] Cfr. Pépin 1971, pp. 36-8.
[94] Véase Vernant 1986.

sustancia el hombre es por naturaleza celestial y terreno,[95] y como tal lleva en sí el valor del intelecto que puede igualarle al dios (vv. 4 s.) y el no-valor de su efímera condición que le distancia radicalmente del dios (v. 3). Quizás nunca expresó F. Hölderlin un pensamiento tan congenial con el espíritu de Píndaro como cuando dijo de sí mismo:

> Nunca he comprendido las palabras de los hombres...
> en brazos de los Dioses he crecido.[96]

Así pues, una innata aptitud de la mente para trascender lo humano que, considerada en el horizonte del mundo pindárico, ilumina las frecuentes formulaciones programáticas y las frecuentes metáforas con que el poeta anuncia a su auditorio la excepcionalidad y el arrojo de su palabra inspirada,[97] el elevado poder evocativo de los nuevos caminos que recorre su Musa (*Pae.* 7b, 9 ss. Maehl.) y la auténtica validez de la elevada función ética de su arte.

Siguiendo esta idea de lo humano-divino que inicia la tardía sexta *Nemea* para Egina, el último Píndaro busca el sentido de la existencia casi como una evasión de la historicidad del presente que coincidía con el declinar de las antiguas oligarquías y la disolución de los valores que ellas representaban.[98] Es significativo que precisamente en una oda para Egina, en la octava *Pítica* (vv. 92-97), su último

[95] Cfr. Fränkel 1969, p. 539.

[96] 'Der Menschen Worte verstand ich nie... / Im Arm der Götter wuchs ich gross», F. Hölderlin, *Sämtl. Werke* (Ausg. Fr. Beisner Gross. Stuttgart) I/1, 1946, p. 267.

[97] Cfr. *Ol.* 3, 4; *Nem.* 8, 19; *Pyth.* 10, 67.

[98] Sobre la crisis de los valores aristocráticos, de los que Píndaro se hace portavoz aun consciente de su declive, remito al análisis de Donlan 1980, pp. 95 ss.

poema, compuesto en el año 446, uno antes de su muerte, para Aristómenes, que pertenecía a una familia de atletas famosos, señalara al grupo de nobles eginetas, el público mejor dispuesto para comprender el valor de sus palabras, la solución de las antinomias de la vida; justamente cuando en la isla aquel «buen orden» aristocrático en que él había creído ya no existía, quebrado ocho años antes bajo los golpes de la democracia ateniense:

> Crece en poca cosa el gozo de los hombres,
> e igualmente cae al suelo
> si un querer contrario lo golpea.
>
> Criaturas de un día,
> ¿qué es alguien, qué es nadie?
> Sueño de una sombra el hombre:
> pero cuando luz desciende del dios,
> fúlgido brilla el resplandor sobre el hombre
> y dulce es la vida.[99]

La conciencia de la provisoria cotidianeidad del hombre, que cambia en relación con el día de hoy (*epámeros*), no era extraña al espíritu arcaico prepindárico. Pero ¿cuál

[99] En el v. 95 *epámeroi* «criaturas de un día», como ha demostrado Fränkel (1960, pp. 23-39; 1969, pp. 149, 570 ss.), no va en el sentido de «seres de vida breve», sino en el sentido arcaico de «seres que cambian cada día» o también «sometidos al mudar del tiempo». En la expresión *tí dè tis; tí d'oú tis; tis* y *oú tis*, «alguno» y «ninguno», como interpretan el comentario antiguo (135ab, II p. 218 Drachm.) y algunos estudiosos modernos (cfr. Dissen 1830, *ad loc.* y últimamente Giannini 1982*b*), definen los resultados opuestos de la existencia del hombre, que es «sueño de una sombra», o sea, por la precariedad y la inconsistencia de su condición, «sombra de sombra», o nada, pero es alguien cuando la luz divina lo ilumina en el cumplimiento de sus acciones y hace que consiga el éxito y la fama. Para la correcta interpretación del nexo *skiàs ónar ánthropos* (vv. 95 s.), cfr. Bieler 1933 y sobre todo Jüthner 1936.

es el sentido de la existencia en la voluble provisionalidad cotidiana del hombre? En el devenir fenoménico que es la nada, la única certeza pindárica es el día en que la luz divina otorga sentido a la acción humana.

Sin que quiera recorrer de nuevo aquí el camino de las ilaciones extratextuales, conviene eliminar un equívoco que constituye un obstáculo notable para la inteligencia de un tipo de poesía conmemorativa, como es el canto epinicio, extremadamente convencional en la estructura y en el repertorio gnómico. La hermenéutica antigua de las odas de Píndaro ha identificado en no pocas ocasiones, y con razón, elementos biográficos y puntos polémicos que corren bajo el discurso poético. En la misma dirección, la crítica moderna ha acentuado ulteriormente la incidencia de las referencias biográficas: me refiero sobre todo al *Pindaros* de Wilamowitz.[100] Sin minusvalorar los aspectos provechosos y pertinentes de esta línea crítica, es cierto sin embargo que en algunos de sus excesos conjeturales ha provocado una justificada reacción por parte de la crítica más reciente, que ha querido poner el acento en los aspectos convencionales y en las invariables temáticas del epinicio, en armonía con la ocasión del canto.[101] No obstante, si bien su aportación es indiscutible en la verificación del momento tradicional en el plano de la estructura y de enunciados tópicos, la nueva crítica se confina en el ámbito de un análisis casi exclusivamente formal, destinado a encontrar las constantes intertextuales, sin mirar para nada la articulación de los contextos particulares ni el enfoque ideo-

[100] Sobre Wilamowitz como estudioso de Píndaro ver Rossi 1973.

[101] En esta dirección los trabajos más importantes siguen siendo los de Bundy 1962 y C. O. Pavese 1968.

lógico de los diversos autores. Lenguaje tradicional no significa ni puede significar perenne tautología.

Valga como ejemplo el análisis de la undécima *Pítica* que propuso D. C. Young,[102] prototipo de una crítica verbal que tiende a allanar la poesía de Píndaro hasta convertirla en un repertorio de ideas y sentencias comunes unidas por el tenue hilo de un discurso encomiástico.

En la undécima *Pítica*, para Trasideo de Tebas, Píndaro critica sin reservas el destino de la tiranía (vv. 50 ss.), afirmando que prefiere, en el ámbito de la vida ciudadana, la «floreciente» condición del justo medio (*tá mésa*). Quizás aquí Young podría con razón desautorizar la interpretación de Wilamowitz,[103] que encuentra en estos versos una especie de autodefensa por parte de Píndaro, vuelto a casa después del primer viaje a Sicilia, como si quisiera excusarse ante el público tebano de haber tenido que celebrar a Hierón, «tirano» de Siracusa. Pero luego, una vez dejada de lado tal hipótesis, parece que Young quiera postular un carácter sustancialmente aséptico e insignificante de la formulación pindárica, vista como expresión tópica y simple corolario gnómico del mito de los Atridas. A través de la lectura de este autor, se tiene la imagen de un Píndaro que repite lugares comunes para construir un poema de celebración, en el caso específico que nos ocupa para elogiar la presunta simplicidad de vida del atleta vencedor. Pero surgen espontáneamente algunas objeciones:

1) ¿Por qué el poeta, en el vasto repertorio de los mitos, ha hecho recaer su elección precisamente sobre el de los Atridas?

[102] Young 1968, pp. 1-26.

[103] 1922, p. 239. De la interpretación de Young no se aparta Péron 1976-77, pp. 78 ss. y 1986.

2) ¿Cuál es el sentido real de la referencia a la tiranía, una referencia que no es en absoluto «tópica» en Píndaro, en cuya amplia producción sólo aparece en otro lugar, en la segunda *Pítica* (vv. 86 s.)?

¿Cómo no aseverar la validez de la exégesis ideológica en un contexto semejante, y cómo prescindir de la realidad extratextual, que puede justificar, sólo ella, las rápidas alusiones a la condición media y a la odiada tiranía? La historia de Tebas, desde los años de la guerra con los persas hasta el 474, año de composición de la undécima *Pítica*, presenta cambios políticos que pueden ofrecer una clave interpretativa legítima. Sabemos por Tucídides (3, 62, 3) que en tiempos de la segunda guerra médica se impuso en Tebas una oligarquía de tipo no isonómico, restringida a un puñado de hombres que ejercieron un poder tiránico y arrastraron a la ciudad hasta el bando de los persas. Pero, después de la batalla de Platea (479 a.C.), el componente filopérsico de la nobleza que había ejercido la tiranía fue eliminado y sustituido por un régimen distinto, probablemente democrático.[104] A propósito de esto no hay que olvidar que Píndaro probablemente se alineó a la sazón con los sectores de la nobleza que exhortaban a sus conciudadanos a la unidad y la paz, como parece evidente por un fragmento de hiporquema destinado a los tebanos (fr. 109 Maehl.).

Estos datos históricos permiten conjeturar que, en la undécima *Pítica*, Píndaro manifiesta libremente su íntima

[104] Aristóteles (*Pol.* 5, 1302b 29) alude a la caída del gobierno democrático en Tebas después de la batalla de Enofita (457 a.C.). Evidentemente hasta esa fecha, en el arco de los años 479-457, Tebas fue gobernada por un régimen democratico. Sin embargo, algunos autores modernos suponen que no se trató de una democracia propiamente dicha, sino de una oligarquía moderada, cfr. Schober 1934.

aversión por la tiranía, encarnada en la figura de Agamenón, con una implícita alusión, inmediatamente perceptible por el auditorio tebano, al deplorable experimento oligárquico-tiránico, que había impuesto por la violencia la alianza con Persia. La misma convicción política que, como hemos visto, en la segunda *Pítica*, dedicada a Hierón, se vio obligado a atenuar, adecuándola con palabras apropiadas a la persona que había encargado la obra.

Los lugares paralelos, reunidos por Young, de Arquíloco (fr. 22 T.), Anacreonte (fr. 4 Gent.) y Simónides, a los que se pueden añadir los tetrámetros de Solón a Foco (fr. 29 Gent.-Pr.), en el acto mismo en que evidencian el carácter tópico del enunciado, remiten también a una interpretación que individualice el pensamiento político de cada autor particular; que lo individualice en el sentido de una lectura que subraye las connotaciones positivas inherentes a la idea de tiranía, desde el punto de vista de la ética común, a las que alude polémicamente Solón: él no quiere alcanzar la tiranía, y ello no le causa rubor, pero es distinto el pensamiento de los ciudadanos atenienses, que le tachaban de necio por no haber aprovechado la ocasión de hacerse tirano. Píndaro, como Solón, expresa la «verdad» de la ideología aristocrática contrapuesta a la opinión demótica de los más. Pero Simónides, que reconocía la preponderancia de la opinión sobre la verdad (fr. 598 P.), indicaba precisamente la tiranía como una de las más apetecibles entre las condiciones humanas, sólo con que la alimentara el placer de vivir (fr. 584 P.):

> ¿Qué humana condición es deseable,
> qué tiranía sin el placer de vivir?
> Porque sin él, ni siquiera la vida
> de los inmortales nos causaría envidia.

Aun siendo convincente en el nivel de puro análisis verbal, la crítica de Young descuida el sentido real que tienen los pasajes en cuestión puestos en su contexto. Fin último del acto interpretativo es ligar los dos planos, sincrónico y diacrónico, de la estructura y del desarrollo («structure and growth»), integrando los resultados de ambos niveles de indagación. En esta perspectiva se semantiza históricamente la inserción del mito de la dinastía atrida, cuyos lances de violencia sanguinaria en las luchas por la sucesión devenían paradigmáticas en relación con el reciente episodio tebano de oligarquía tiránica. La exaltación del justo medio y de las «virtudes comunes» respondía puntualmente a la nueva situación política de democracia u oligarquía moderada vigente en Tebas el año en que Píndaro presentó el canto para Trasideo.

El movimiento narrativo de los epinicios de Píndaro, con sus pasajes rápidos, apuntes alusivos, enunciados ambiguos (sea por la presencia simultánea de más de un sentido, sea por la multiplicidad de referencias culturales inherentes al signo), en una estructura aparentemente discontinua y espasmódica, se hace ininteligible sin ayuda de una exégesis histórico-ideológica que, más allá de un análisis formal, pueda abrirnos el paso a la comprensión de los significados. Esta exigencia hermenéutica resulta menos urgente para el lector de los epinicios de Baquílides, cuya sintaxis narrativa es más lineal, perspicua y uniforme en el plano de los mensajes y los ritmos. De modo distinto a Píndaro, Baquílides se mantiene constantemente fiel a la tripartición estructural del epinicio, actualidad-mito-actualidad. Sólo en un caso (*Epin.* 11 Sn.- Maehl.) el *explicit* del canto coincide con el final del relato mítico. También el elemento gnómico presenta un uso unívoco como pasaje entre la actualidad y el mito. En el quinto epinicio, para la

victoria olímpica de Hierón de Siracusa, la sentencia según la cual ningún mortal es completamente feliz (vv. 53 ss.) introduce la narración mítica y se aplica significativamente a la aventura humana de Meleagro, el desdichado héroe que se extinguió en plena flor de la juventud. Como muestra este poema, el motivo gnómico se insiere incluso dentro del tejido narrativo como elemento de unión entre los distintos episodios del relato. Pero precisamente la narración mítica revela la profunda diferencia entre el epinicio pindárico y el baquilídeo, en el cual descuellan el análisis psicológico de los personajes y los aspectos patéticos y dramáticos de la acción. Una ejemplaridad del mito que no actúa en el plano de la excelencia heroica, sino más bien en el ámbito de una concepción que humaniza al héroe, poniendo de evidencia la fragilidad y caducidad de su destino. Una poesía más atenta a los valores formales, a los efectos fónicos y cromáticos, mediante una atenta colocación de los epítetos y la búsqueda de neologismos, con una función prevalentemente psicológica y descriptiva: una poesía aural, más practicable, que debía de exigir al auditorio una participación más emotiva que intelectual.[105] Apropiada se muestra la definición que da de su poesía el propio poeta en el *explicit* del tercer epinicio (cfr. p. 284). Las dos

[105] Estos motivos ponen en evidencia que el epinicio baquilídeo se caracteriza por un corte distinto desde el punto de vista de su relación con el patrono y de las referencias a la realidad extratextual. Se sigue de ahí que el examen de los contextos y los instrumentos de indagación deben ser adecuados a la perspectiva distinta en que se sitúa la poesía de Baquílides. Un método de análisis que ha encontrado en estos últimos años estudiosos más atentos y disponibles (véanse los ensayos de Lefkowitz 1969; Lefkowitz 1976, pp. 42-76; 125-42; Arrighetti 1976, pp. 305 ss.; Segal 1976*b*; Bernardini 1979; Segal 1979; Pippin-Burnett 1985), y al cual, de todos modos, no fueron insensibles estudiosos del pasado: Wilamowitz, Romagnoli, Perrotta. Para una reseña de la crítica baquilídea véase Stern 1970.

breves odas sin mito para Argeo (2) y Lacón (6), repentizadas inmediatamente a la victoria de los atletas, en su perspicua esencialidad, en su estilizada compostura, no falta de gracia y elegancia, como en la estructura rítmica, repiten un módulo estilístico de genuina ascendencia anacreóntica.[106] Una solución técnica sin duda original, que pretende encerrar, en la refinada estilización de ciertas odas de Anacreonte, un género lírico destinado a celebrar los triunfos en los agones. Por estas razones se comprende cómo los epinicios de Baquílides no suscitan los difíciles y complejos problemas con que se ha topado a propósito de algunas odas de Píndaro, desde el punto de vista de su relación con el autor del encargo.

Pero un surco aún más profundo debió de separar a Píndaro de Simónides en la técnica del epinicio, un surco determinado por la postura escéptica y desacralizadora que profesaba Simónides ante su actividad artística (cfr. pp. 340 ss.).

Incluso el éxito y la fama, que son la piedra angular de la poética pindárica,[107] adoptan en Simónides el valor de entidades caducas, sólo relativamente duraderas. En el breve poema a Cleóbulo, tirano de Lindos, afirma polémicamente (fr. 581 P.):

¿Quién que confiara en el juicio elogiaría a Cleóbulo de Lindos,
que a los ríos perennes,
a las flores de primavera,
al fulgor del sol y de la luna dorada
y a los torbellinos del mar

[106] Cfr. Gentili 1958*b*, pp. 113 ss.

[107] Cfr. el encomio para Alejandro hijo de Amintas (fr. 121 Maehl.): «A los nobles es adecuado el elogio... en bellísimos cantos. Sólo esto arriba a honores inmortales, en el silencio muere la bella empresa».

comparó la fuerza vital
de una estela?
Son todas cosas menores que los dioses: una piedra
también manos mortales saben trocearla.
Es una idea de necio.

Estos versos ponen límites seguros a todo lo que es obra del hombre, porque es desabrida y absurda la pretensión de que una obra humana pueda tener la misma energía vital que la naturaleza inmortal. Incluso la fama, que más que ninguna otra cosa humana puede durar en el tiempo, como «un bello ornamento fúnebre», cuando ha hallado su soporte en el arte y la poesía, está destinada, «en último lugar, a hundirse bajo tierra» (fr. 594 P.).

De ahí los apuntes burlescos o paródicos que se advierten en los pocos fragmentos de sus epinicios.[108] En el poema para Crío de Egina, vencedor en la lucha (fr. 507 P.), es sutil el juego entre el nombre del atleta (*Kriós* = morueco) y el término *pékein*, esquilar (el vellón del macho cabrío) significando «golpear»:[109] «No sin decoro fue trasquilado Crío cuando fue al célebre, sombreado santuario de Zeus». Crío ha vencido, pero después de haberlas encajado no sin decoro. La punta «cómica» se encuentra en la figura de la lítotes, que Simónides privilegia con función expresiva. Desacralizadora es la referencia a Heracles y Pólux, héroes protectores de los juegos, en el epinicio para Glauco de Caristo, vencedor en el pugilato (fr. 509 P.): «Ni la fuerza de Pólux hubiera podido contender con sus [de Glauco] manos, ni el férreo hijo de Alcmena». Cuando copia el fragmento, Luciano observa que el elogio superlativo no suscitó la ira de Glauco ni la de los dioses, que no castigaron

[108] Cfr. Fränkel 1969, pp. 495 s.; Arrighetti 1976, p. 280.
[109] Cfr. de nuevo Fränkel 1969, p. 495 n. 20.

a Glauco ni al propio poeta por su *impiedad*. De modo muy distinto se configura el elogio del valor agonístico cuando Píndaro describe el extraordinario vigor físico del atleta. En la *Ístmica* 3/4 (vv. 63 ss.) para Meliso de Tebas, vencedor en el pancracio, el poeta ensalza su coraje y audacia de león, su sagacidad de zorro que detiene el ímpetu del águila. No tiene él la estatura de Orión, el cazador gigante, incluso su figura achaparrada llega a ser despreciable a la vista, pero, en el combate, su fuerza es terrible; de ahí la comparación con Heracles, el héroe membrudo y pequeño de estatura, pero inflexible de ánimo, que doblegó en la lucha al gigante Anteo. También es este caso un elogio superlativo, que sin embargo no llega, como en Simónides, a la afirmación, no exenta de una punta burlesca, de la superioridad del atleta respecto al mismo Heracles.

No menos significativos son, en el epinicio de Simónides, los apuntes fabulísticos, como a propósito del auriga Orilas, vencedor con su cuadriga en los juegos menores de Pelene de Acaya, que tenían lugar en invierno y cuyo premio consistía en un producto característico del lugar, un manto de lana. Ahora bien, la punta paródica se encuentra en el parangón entre Orilas, que ha afrontado la inclemencia del clima para ganarse un manto de lana, y el pescador de la fábula caria que en pleno invierno, habiendo visto un pulpo, exclamó: «Si no me zambullo, moriré de hambre» (fr. 514 P.). Al tono desapegado y benévolamente irónico que usa Simónides con el atleta vencedor se contrapone la actitud poco generosa de Píndaro respecto al vencido. En la octava *Pítica* (vv. 81 ss.), para Aristómenes de Egina, alude así el poeta a los atletas batidos en la lucha:

> Encima de cuatro cuerpos
> te lanzaste de lo alto

tramando contra ellos males;
no les decretaba Pito
como a ti retorno grato,
ni al llegar junto a su madre
sonrisa dulce acogióles:
evitando a los rivales
se agachan por las callejas
mordidos del infortunio.

El panorama dibujado aquí de las opuestas tendencias ideológicas y artísticas que animaron a la cultura griega del tardo arcaísmo, lleva en sí las marcas de una profunda crisis evolutiva, en que la poesía se hizo instrumento de conocimiento de la realidad.

Poesía de los valores absolutos y de lo puro humano por una parte, y poesía de los valores relativos y de lo impuro humano por la otra: éstas son las dos opuestas orillas en que trabajaron los dos poetas corales. Píndaro buscaba en posiciones conservadoras la solución de la crisis en que había caído la antigua sociedad aristocrática bajo el empuje de la nueva clase artesanal y mercantil, intentando su restauración en el plano de la ética nobiliaria, mediante una nueva relación entre lo humano y lo divino, y por tanto mediante «nuevas vías de canto». O bien, siguiendo la línea simonídea, se perseguían posiciones más avanzadas en la sustitución de los antiguos valores aristocráticos por nuevos valores relativos, que respondieran mejor a la transformada condición social del hombre y a las nuevas clases que habían opuesto con éxito, al privilegio de la herencia y la virtud innata,[110] los méritos de la riqueza adquirida. A la

[110] Cfr. Pind. *Ol.* 9, 100 ss.: «Todo cuanto es innato es mejor, muchos entre los hombres con virtudes aprendidas se esfuerzan por conseguir la gloria»; *Nem.* 1, 25: «Diversas son las artes de los hombres, pero quien avanza por recto camino debe combatir con las armas de su naturaleza».

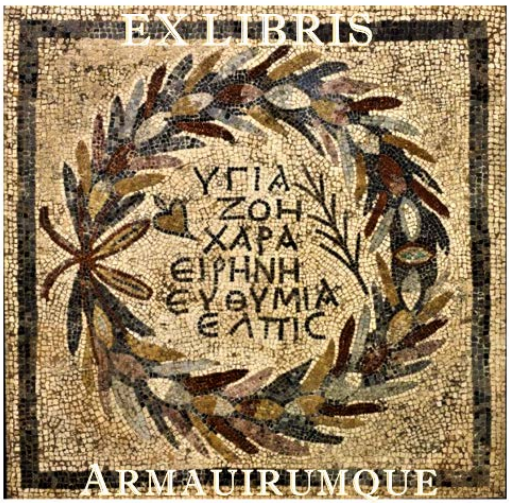
idea aristocrática del hombre que actúa bajo el signo de la iluminación divina se sustituye la de la fragilidad humana, a la ética de los valores absolutos se opone la ética de lo real con todos sus riesgos y desventuras. No ya caminos de canto, como en Píndaro, que proponen de nuevo la «verdad» del héroe mítico observante de la norma divina, sino, como en Simónides, sendas de poesía con cadencias más sueltas y discursivas, menos enfáticas y solemnes, más adecuadas a la multiforme y odiseica naturaleza del hombre.

Dos puntos de vista divergentes también en lo que respecta a la habilidad y la destreza (*polytropía*) cuando individualizan los aspectos psicológicos de una situación y se adecuan a ella con ductilidad e inteligencia. Una *polytropía* que Píndaro siente como *souplesse* y sentido de la discreción, que pretende no provocar vanos resentimientos en el plano de la vida y del arte, aun en su irrevocable coherencia con las propias convicciones ético-políticas; no se identifica con la mutabilidad despreocupada y equívoca que encontró su personificación en la figura de Ulises,[111] repetidamente condenada por Píndaro como la de un héroe desleal y mentiroso.[112] Simónides, al contrario, proyecta la inagotable riqueza de inventiva y recursos propia del *polýmetis* Odiseo sobre la concepción de la divinidad como *pámmetis* (fr. 526, 3 P.), como un «Superulises»[113] que todo lo sabe, todo lo ve, todo lo puede. Una visión que, en el plano del hombre, respondía perfectamente al ideal simonídeo de hombre no apocado ni desvalido en las difíciles vicisitudes de la vida.

En el contexto de esta antinomia cultural encuentran

[111] Cfr. *Od.* 1, 1 *polýtropos*, y la nota de Janni 1976.
[112] *Nem.* 7, 21; 8, 25 ss.
[113] Fränkel 1969, pp. 358 s.

su razón de ser las vivaces polémicas que atestigua la tradición antigua, cuyos reflejos se encuentran más de una vez en la obra de los tres protagonistas de la lírica coral de los siglos VI-V a.C.;[114] además de una obvia rivalidad profesional, las inspiraba sobre todo una efectiva distancia entre sus visiones del mundo y de la sociedad. A la utopía de la Verdad monológica opone Simónides la verdad dialógica de la opinión, deducida a partir de la observación crítica de la realidad, proponiendo la nueva verdad del devenir, de que él hace hipóstasis en la personificación del dios Mañana.[115]



[114] Gentili 1958*b*, pp. 24 ss., y Gzella 1969-70.
[115] Fr. 615 P.

X

ACTIVIDAD INTELECTUAL Y CONDICIÓN SOCIO-ECONÓMICA

El octavo libro de la *Odisea* (vv. 62 ss.) nos ha transmitido con la figura de Demódoco la más antigua representación conocida de la actividad poética, en particular de la *performance* de un cantor épico, un *aoidós*, que acompañándose de la cítara (*kítharis* y *phórminx*) componía narraciones sobre aventuras de dioses y héroes improvisando ante un auditorio.

Si por los pasajes relativos a Demódoco, o al cantor Femio que actuaba en Ítaca (*Od.* 1, 325-359), resulta que este tipo de canto era prerrogativa de los aedos, sabemos por otra parte, gracias a algunos testimonios precisos, que junto al término aedo se encontraba el de rapsodo.[1]

El cantor vive en la corte del príncipe (Alcínoo, Odiseo) y de él recibe medios de subsistencia y honores. Son significativas a este propósito las palabras con que acompaña Odiseo la entrega de un manjar exquisito a Demódoco como signo tangible de honor: «Heraldo, toma, lleva esta carne a Demódoco, para que coma: aunque estoy afligido, le obsequiaré de corazón; para todos los hombres que viven en la tierra son los cantores dignos de honor y respeto porque la Musa les ha enseñado los caminos del canto y ama a la estirpe de los cantores» (*Od.* 8, 477 ss.).

Demódoco es el prototipo del cantor integrado en una sociedad homogénea, dedicada a la agricultura, a la nave-

[1] Cfr. Parte I, cap. 1, pp. 27 s.

gación, a los varios placeres de la vida: las competiciones atléticas, los banquetes, la música y la danza, el cuidado del cuerpo y del vestido, el goce del amor. Su papel era el de entretener al auditorio, regocijándolo con el relato de historias divinas y heroicas en las que el público reconocía su propia identidad social y cultural, y alcanzaba así una estimación y un reconocimiento concretos. En épocas sucesivas, sin embargo, el cantor ya no estaba vinculado a una relación laboral estable y exclusiva con una determinada corte:[2] su actividad itinerante le permitió sin duda una experiencia más libre de hombres e ideas.

En la época de la polis el auditorio del cantor lo representa ya sobre todo el demos reunido en las festividades públicas. Estas proporcionan en particular la ocasión de agones donde los rapsodos se ponen a prueba recitando su repertorio. El propio Hesíodo (*Op.* 654 ss.) cuenta que atravesó el mar desde Áulide hasta Calcis, donde tenían lugar los juegos fúnebres en honor de Anfidamante, y que obtuvo allí como premio un trípode que dedicó a las Musas. Tales competiciones poéticas fueron numerosas y muy frecuentadas por los griegos de la época arcaica: baste mencionar los juegos píticos de Delfos, las Carneas de Esparta, los agones delios, conocidos por Hesíodo (fr. 357 Merk.-West) y por el himno homérico a Apolo (vv. 149-150). También en Dodona, conocido centro oracular del Epiro, tuvieron lugar concursos poéticos, como nos muestra una inscripción que hallamos en un trípode de bronce dedicado allí a Zeus por el rapsodo Terpsicles.[3] Otras competiciones de tipo rapsódico se celebraron en Sición (Herodt. 5, 67) y

[2] El único poeta itinerante representado en los poemas homéricos es el tracio Támiris (*Il.* 2, 594-600), para el cual remito a las observaciones de Svenbro 1976, p. 34 y n. 97.

[3] Roehl 1882, núm. 502; Lazzarini 1976, p. 198 núm. 142.

Epidauro.[4] Más célebres eran las Panateneas, donde tenía lugar la recitación de los poemas homéricos.[5]

Es necesario precisar que la importancia atribuida a los agones y el prestigio social de que gozaba el propio rapsodo estaban en razón directa con el placer que ofrecía el espectáculo, pero también con el provecho paidéutico, y por lo mismo político, de la poesía épica, concebida como útil para el adoctrinamiento cultural[6] y, a la vez, como repertorio de conductas ejemplares. Una función modeladora que, por un lado, contribuía a la educación de los miembros de la clase aristocrática, y por el otro, mediante la proyección de la figura del noble en la del héroe, predisponía a las clases subalternas a la integración social en el orden de la polis. Sólo en determinados casos y por motivos muy precisos, relacionados con situaciones políticas locales, esas públicas audiciones rapsódicas no encontraron el favor de la ciudad, hasta el punto de que llegaron a ser prohibidas, como ocurrió en Sición por orden del tirano Clístenes.[7] Hasta más tarde no empiezan a entreverse posturas anticonformistas respecto a la ética común. Un fenómeno que se ha querido explicar, desde la época de Burckhardt, con la emergencia de la subjetividad y la individualidad, pero que debe conectarse más bien con las situaciones reales en las que operaba el poeta, con su condición social y las formas concretas con las que desplegaba su actividad.

Una posición particularmente acentuada, en la crítica de las ideas éticas y religiosas comunes, es la de Jenófanes, cuya actividad de rapsodo itinerante (fr. 7 Gent.-Pr.) le

[4] *I.G.* IV 914; Plat. *Ion* 530ab.

[5] Cfr. Parte I, cap. 1, pp. 47s. Sobre los agones rapsódicos véase Càssola 1975, pp. XIV-XVI; Humphreys 1978, p. 215.

[6] Havelock 1963, pp. 45 s.

[7] Cfr. Parte I, cap. 1, p. 27 n. 16.

permitió sin duda una experiencia más libre de hombres y de ideas, fuera de una relación de patrocinio estable y exclusiva. De ahí su polémica con el politeísmo, el antropomorfismo y la amoralidad de la religión homérica y el aserto monoteísta de un dios que todo él ve, percibe y escucha.[8] De ahí también su ataque a la visión agonística de la vida y su soberbia valoración de la actividad poética, que él por primera vez sitúa por encima de la pura fuerza física porque es más útil a la comunidad de ciudadanos que la prestación del atleta (fr. 2 Gent.-Pr.). La función de la *sophía* poética existe en la medida en que contribuye a la estabilidad y el equilibrio político (*eunomía*), y por tanto a la paz y el bienestar de la ciudad. De ahí, finalmente, el rechazo, explícitamente declarado (fr. 1 Gent.-Pr.), de una poesía que introduce en los simposios los relatos míticos de la Titanomaquia y la Gigantomaquia, esto es la lucha instestina y la insubordinación sediciosa dentro del consejo divino.[9] La referencia a la *eunomía* permite intuir que en sustancia el anticonformismo de Jenófanes, en su rechazo de cualquier relato épico que pudiera representar un modelo de comportamiento social nocivo para la ciudad, se encuadraba aún en el orden constituido de una oligarquía estable y concorde. Es evidente que su polémica no podía siempre recabar el acuerdo unánime del auditorio, y tanto menos de aquellos grupos oligárquicos que de vez en cuando promovían discordias y sediciones, en una época en que ya estaba presente la crisis de los regímenes aristocráticos.

La tesis de Jenófanes, al afirmar la superioridad del saber poético sobre las prestaciones atléticas, tendía por otra parte a anteponer en la escala tradicional de los valores la

[8] Fr. 27 Gent.-Pr.; cfr. también Test. 77.
[9] Giannini 1982*a*, p. 62 n. 24.

actividad del poeta, perteneciente a la esfera demiúrgica, a la actividad agonística, prerrogativa de las clases aristocráticas, orientadas preferentemente hacia la educación guerrera. Este enfoque anticonformista tenía un apoyo en la función de guía social y político que ilustres poetas del pasado habían desempeñado en las comunidades ciudadanas donde actuaban.[10] Resulta significativo el caso de Taletas de Gortina, una de las figuras más representativas de la cultura espartana arcaica, autor de peanes y prosodios, además de hábil político y sabio legislador: sus poemas, que, como sabemos por Plutarco, eran auténticas exhortaciones a la docilidad y la concordia, fueron instrumentos determinantes para el orden social. Fascinado por el tono de sus ritmos y melodías, el auditorio se disponía sin darse cuenta al amor de lo bello y lo bueno.[11] Una figura análoga de poeta- pacificador fue la de Terpandro, también activo en Esparta en la primera mitad del siglo VII a.C., donde fundó una escuela musical: fue tal su prestigio que le permitió desempeñar una positiva función de mediador en las contiendas civiles. A todo el que iba a consultar el oráculo, el dios le respondía que escuchara las palabras del poeta.[12] No fue menor la influencia política ejercida por Estesícoro de Himera en las luchas intestinas de la ciudad de Locris.[13] Por lo demás, todo el conjunto de anécdotas sobre los Siete Sabios, algunos de los cuales fueron también autores de elegías (Periandro, Pítaco, Quilón), se basa en la idea

[10] A propósito de esto es oportuno remitir a las observaciones de Humphreys 1978, p. 228 sobre la función comunicativa que desempeña el poeta como mediador y portavoz entre el *démos* y la aristocracia política.

[11] Plut. *Lyc.* 4. Cfr. Diog. Babyl. *ap.* Philodem. *De mus.* p. 85, 36 ss. Kemke = *S.V.F.* III 232, 10 Arnim.

[12] Heraclid. Lemb. fr. 11 Dilts.

[13] Philodem. *De mus.* p. 18, 35 ss. Kemke, con el persuasivo suplemento *tôn [Lokrô]n* de Wilamowitz; cfr. Vallet 1958, p. 312, y Gigante 1977.

de una prudencia política que es a la vez arte legislativo y habilidad poética.

¿Cómo se puede lanzar la hipótesis de que las ideas de Jenófanes hallaban consentimiento en los diversos auditorios de la ciudad en que él operaba?[14] Una tal hipótesis entraría en contradicción con la noticia sobre los escasos emolumentos que obtenía por sus actuaciones públicas. Por otra parte, interpretar su mensaje polémico como expresión de un punto de vista democrático, significaría retrotraer y generalizar formas y situaciones políticas típicas de la Atenas clisténica. Precisamente su postura polémica respecto a la tradición acabó por crear a Jenófanes dificultades económicas, como deja entrever la anécdota que refiere Plutarco,[15] según el cual Jenófanes en una ocasión se lamentó ante Hierón de Siracusa de que apenas conseguía alimentar a sus dos esclavos. El tirano le habría respondido: «Aquel Homero al que tu escarneces, aun muerto *alimenta* a más de diez mil». Hierón alude aquí al carácter profesional y remunerado de la actividad rapsódica, consistente en la recitación de la épica homérica. En cambio Jenófanes, precisamente porque en sus actuaciones lanzaba reproches a Homero, hería la sensibilidad del público y en consecuencia no obtenía la misma remuneración que recibían los que elogiaban y valoraban aquella poesía. Pero resulta no menos evidente que Jenófanes actuaba a la par que otros rapsodos, como Teágenes de Regio, que a la recitación de los poemas homéricos añadía su propio comentario alegórico; era pues un rapsodo que, después de haber recitado pasajes de Homero, exponía en versos sus propias obser-

[14] Cfr. Svenbro 1976, pp. 93 ss.; 101.

[15] *Gnomol. Par.* p. 18, núm. 160 Sternbach; Plut. *Reg. apophth.* 175c = Xenophan. Test. 23 Gent.-Pr.

vaciones polémicas.[16] La argucia de Hierón consiste en haber establecido una relación directa entre las dificultades económicas de Jenófanes y su crítica mordaz del poeta que representaba el máximo repertorio cultural de la época.

Un cuadro completo de la actividad del rapsodo se deduce del *Ión* platónico. Como ya habían hecho Jenófanes y Teágenes, el rapsodo Ión no se limitaba a la recitación de los poemas homéricos, sino que añadía su propia interpretación (*ibid.* 530cd). Del mayor o menor éxito de la *performance* rapsódica en su conjunto, estrechamente vinculado a la mayor o menor participación emotiva del público, dependía la entidad de las ganancias: «Debo prestar la máxima atención—dice Ión—a los espectadores, ya que si les hago llorar yo reiré por el dinero que gano, pero si les hago reír, lloraré por el dinero que pierdo» (*ibid.* 535e). Si Jenófanes, como hemos visto, lamentaba su propia pobreza, Ión se jacta, en la descripción platónica, de su propio bienestar debido a los premios que obtiene con las victorias en las competiciones poéticas (*ibid.* 530ab).

La condición financiera de quien ejercía este tipo de actividad intelectual no dependía de una retribución fija y regular de carácter salarial, sino de ingresos eventuales, cuya fuente más relevante eran los premios agonísticos. El relato herodoteo de la aventura de Arión (1, 23-24) puede dar una idea de la posibilidad que tenía un cantor de obtener incluso grandes ganancias; de la corte del tirano Pe-

[16] Sobre la base del testimonio de Diógenes Laercio (9, 18: *allà kaì autos errapsódei tà heautoû*) es difícil negar que la actividad poética de Jenófanes fuera la de rapsodo itinerante (Xenophan. fr. 7 Gent.-Pr.), que a la recitación de los poemas homéricos asociaba composiciones propias, polémicas frente a Homero (cfr. Xenophan., *Sílloi* frr. 9-22 Gent.-Pr.): véase Pfeiffer 1968, pp. 8 s. No parece convincente la tesis contraria de Svenbro 1976, p. 78.

riandro el poeta quiso irse a Italia y Sicilia, de donde, «habiendo acumulado ingentes riquezas» (*khrémata*), salió para Corinto. Los marineros concibieron el plan de «apropiarse de sus riquezas», pero le permitieron cantar por última vez con el atuendo de escena y la cítara antes de echarse al mar. Como en el caso de Arión, el relato de la muerte de Íbico a manos de bandoleros que querían apoderarse de sus bienes [17] entra en el ámbito de la anecdótica que asocia la fama de rico a la figura del poeta.[18]

Con la variedad de las destinaciones y las ocasiones de la poesía elegíaca y yámbica, no ligada a una remuneración inmediata y directa, se conecta la distinta posición socioeconómica de cada poeta. Coherente con su pertenencia a una clase social alta es la ideología de Solón, que se hace portavoz de los valores económicos comúnmente reconocidos por la sociedad aristocrática de que forma parte, y pide a las Musas que le concedan felicidad y bienestar (*ólbos*)[19] por parte de los dioses y buena fama (*dóxa*) por parte de los hombres, les pide ser dulce para los amigos y amargo para los enemigos, respetado por los unos y temido por los otros (1, 1-6 Gent.-Pr.). Dicho en otros términos, es consciente de que la actividad de poeta directamente comprometido en las vicisitudes políticas le procurará amigos, pero también enemigos, poniendo en peligro la propia seguridad de su condición social y económica, y precisamente por esta razón pide la protección de las Musas, en tanto que diosas de la poesía, para que le permitan conservar la

[17] Antip. Sid. *Anth. Pal.* 7, 745.

[18] Sobre el significado de estos episodios véanse las observaciones de Svenbro 1976, pp. 169 ss.

[19] Sobre el valor de *ólbos* cfr. De Heer 1969 y las precisiones de Lévêque 1982.

prosperidad de que legítimamente disfruta.[20] Es perentorio en cambio su rechazo de una riqueza (*khrémata*) ilícita, conquistada desviándose de la justa norma (*díke*) (vv. 7 s.). El bienestar al que se refiere Solón es evidentemente la riqueza inmobiliaria (*ploûtos*), legitimada y garantizada para la descendencia familiar por la voluntad divina (vv. 9 s.), una riqueza firme, no precaria e incierta como la mobiliaria (cfr. *kérdos*, v. 44), conseguida en las aventuras y riesgos de las actividades mercantiles y comerciales.[21] Las Musas, pues, no cumplen sólo la tarea de asistir al poeta en la composición del canto, sino también la de preservarlo de los riesgos que podrá procurarle la palabra poética, tan íntimamente vinculada a su programa político. Precisamente en la *Elegía a las Musas* destaca netamente la diferencia entre un poeta que, como Solón, opera en unas condiciones de plena independencia económica, poniendo el canto al servicio de la acción política, y el poeta que ejerce su oficio para ganarse la vida (vv. 51 s.)—como debía ser el caso del rapsodo itinerante—, sin diferencia con quien ejerce otros oficios (vv. 43 ss.), los de mercader, campesino, artesano, adivino y médico.[22] El poema constituye sin

[20] Fränkel 1969, p. 270 n. 35, comprendió bien el nexo entre la invocación a las Musas y la demanda de bienestar, individuándolo en la actividad poética, que fue «das Medium seiner (Solons) politischen Wirkung und seines politischen Aufstieg».

[21] Para la distinción, en la ideología aristocrática, entre la ganancia (*kérdos*) «justa», derivada de un comercio complementario de la actividad agrícola, y la «injusta», propia del comercio autónomo de tipo empresarial y especulativo, véase últimamente Mele 1979.

[22] Para un análisis exhaustivo de la *Elegía a las Musas* remito a Masaracchia 1958, pp. 201-43 (cfr. también p. 277) y a Spira 1981,que acertadamente propone una táctica interpretativa más concreta y a la vez más idónea para el empeño pragmático del poema de Solón, lejos de las superestructuras de una crítica abstracta e idealizante. Tiene razón este autor cuando subraya la dimensión antropológica de su *Elegía a las Musas*, que

duda un punto de referencia imprescindible para la ideología del trabajo en época arcaica, que se perfila, como ha sido ya notado,[23] mediante la clasificación de los diversos oficios (vv. 43 ss.), la idea de causalidad que vincula el trabajo a la necesidad (v. 41) y la conciencia del riesgo que todo oficio comporta (v. 65), es decir del riesgo de que a una prestación laboral no le corresponda ninguna retribución o una retribución inadecuada.

Se inicia en Solón el largo debate sobre la procedencia y la legitimidad de los bienes materiales a la luz del uso que debe hacer de ellos el sabio. La condena de la riqueza conseguida injustamente y, más en general, del insaciable deseo de ganancias halló una concreta aplicación en su actividad de legislador. Precisamente con el fin de moderar los gastos y por tanto los ingresos de los ciudadanos, dictó normas precisas que limitaban los gastos para funerales y fijaban el premio para los vencedores de los juegos olímpicos en 500 dracmas y de los ístmicos en 100 dracmas.[24]

El poeta arcaico ambicionaba obtener, gracias a su obra, honores y un prestigio social y económico adecuado al papel de sabio, de «maestro de verdad».[25] Una condición de vida que Safo se jacta de haber conseguido, cuando afirma que las Musas la han obsequiado con todos los honores (fr.

---

complementa la dimensión política de la *Eunomía* (fr. 3 Gent.-Pr.) con el aporte de un análisis preciso y eficaz de la costumbre y el comportamiento propios de la naturaleza humana, pero inseridos—será bueno precisarlo—en el contexto *específico* de la realidad socioeconómica de la comunidad ateniense entre los siglos VII y VI a.C.

[23] Descat 1982, pp. 392 ss.

[24] Plut. *Sol.* 23, 15 s. = Martina 1968, pp. 362 ss.; cfr. también el comentario de Piccirilli 1977, p. 246; Diog. Laert. 1, 55.

[25] Una función de guía para la colectividad bien ilustrada en Detienne 1967.

32 V.), concediéndole ser verdaderamente rica y envidiada.[26] Pero los honores y las riquezas, en su caso, derivaban específicamente de la actividad paidéutica que desarrollaba en el ámbito de su comunidad femenina. Las muchachas de la aristocracia de Lesbos, y sobre todo las de la vecina Jonia, que se trasladaban a Mitilene,[27] le hacían obsequio de objetos preciosos como compensación por el aprendizaje, que se concluía con la iniciación a la vida conyugal.

Con la emergencia de las tiranías y su política cultural, se instaura un nuevo tipo de relación entre el poeta y su destinatario. Anacreonte está entre los primeros que personifican el modelo del poeta cortesano, en la corte de Polícrates de Samos y, posteriormente, en Atenas en la corte de los Pisistrátidas. El relato herodoteo (3, 121), según el cual el enviado del sátrapa Oretes fue introducido ante Polícrates mientras estaba presente también Anacreonte, indica claramente cuál era el grado de confianza y consideración de que gozaba el poeta con el tirano. El talento de oro que le ofreció Polícrates, y que el poeta habría rechazado,[28] permite entrever que el prestigio iba acompañado por el ofrecimiento de una adecuada remuneración económica. La fastuosa corte de Polícrates representaba el espacio ideal para las diversas actividades del poeta cortesano, de donde podía obtener no sólo, como Anacreonte, las temas festivos de las reuniones alegres de amigos, capaces de disfrutar los goces del simposio, sino también, para la poesía de Ibico,[29] motivos de conmemoración más estricta.[30]

[26] Ael. Aristid. *Or.* 28, 51 = Sapph. Test. *ad* fr. 55 V.; cfr. *P. Oxy.* 2506, fr. 48 = Sapph. fr. 213Ag V., sobre el cual ver Treu 1966, p. 13.

[27] Cfr. *P. Col.* 5860ab, fr. 1, 8 ss. ed. Gronewald 1974 = *SLG* fr. 261a P.

[28] Stob. 4, 31, 91, V p. 767 Hense.

[29] Cfr. Parte II, cap. 9, pp. 278 ss.

[30] Anacr. fr. 177 Gent.

Consciente ya de la preeminencia de su función, el poeta se da cuenta también del valor «comercial» de su *sophía*. La ofrece al mejor postor, sentando así las bases de aquella ética que ve en la *sophía* y en la riqueza dos valores equivalentes e intercambiables.[31] La anecdótica que refleja la ideología perfilada más arriba cristaliza en torno a una figura que representa el prototipo de una nueva concepción del intelectual,[32] la de Simónides, a quien la tradición atribuye concordemente la fama de poeta «ávido de lucro», *philokerdés*. La economía monetaria y mercantil que se impone en este momento histórico da impulso a la nueva praxis contractual a la que se liga la fama de Simónides. Esta concepción libre de prejuicios de la profesión poética y del propio atletismo agonístico se expresaba, por lo demás, también en la buena disposición a aceptar encargos de personajes pertenecientes a clases menos elevadas y vencedores en agones menos prestigiosos.[33] Tal es el caso del epinicio compuesto para Glauco de Caristo, hijo de un campesino, de dos metros diez de altura, un auténtico Carnera griego, de puño poderoso y mortífero, destinado a convertirse, gracias a su fuerza y su fama, en un personaje de relieve en Sicilia, primero como guardia de corps de Gelón y luego como señor de Camarina. Pero pagó caro su imprevisible ascenso, si su vida terminó violentamente, cuando el propio Gelón decretó su muerte.[34]

[31] Esta línea de investigación que propuse en un ensayo de 1965 (Gentili 1965*d*) ha sido recogida por Gzella 1971, aunque con los límites de una clave de lectura excesivamente mecánica e inclinada al biografismo, y por Svenbro 1976, pp. 175; 179-86; 192 s.

[32] Se muestra aquí más que legítimo el uso del término «intelectual» aplicado a quien desempeña, en función socio-política, un trabajo intelectual, bien con una completa autonomía económica, bien por encargo de un patrocinador.

[33] En relación con esto remito a la anécdota referida en Parte II, cap. 9, p. 258 (fr. 515 P.).

[34] Moretti 1957, p. 75 núm. 134.

La avidez de dinero nos la confirman por otras vías algunas salidas ingeniosas que la tradición atribuye a Simónides. Habiéndosele preguntado una vez si era preferible la riqueza o la *sophía*, la habilidad del poeta, respondió: «No lo sé, aunque veo que los *sophoí* acuden a la puerta de los ricos».[35] En otra ocasión le preguntaron si todo envejecía; respondió: «Todo, menos la ganancia insaciada».[36] Los apuntes burlescos o paródicos que se advierten en sus epinicios se pueden atribuir a una valoración menos solemne de la figura del atleta, pero también a la visión que el poeta tenía de su propio oficio, medido con el mismo rasero de otras actividades artesanales. De ahí la acusación de avaricia que le lanzó Jenófanes (fr. 21 Gent.-Pr.) y retomó la tradición biográfica. Estrechamente relacionada con esta acusación se encuentra la otra de «sórdido afán de lucro» (*aiskhrokérdeia*)[37] y de «amor por el dinero» (*philargyría*).[38] La venalidad de Simónides en el ejercicio del oficio de poeta no fue un caso aislado y sin continuación en la cultura del siglo V. Es emblemática la frase de Aristófanes en la *Paz* (vv. 695 ss.): a Hermes, que quiere saber cómo está Sófocles, responde Trigeo que se lo pasa muy bien, «era Sófocles, ahora es Simónides... aun viejo y achacoso, es capaz de embarcarse en un zarzo con tal de ganar dinero».

Simónides rompe con la tradición del poeta inspirado y con el modelo del poeta-maestro de verdad, dando inicio al proceso de secularización de la función poética por la

[35] *Gnomol. Par.* p. 16 núm. 142 Sternbach.

[36] *Gnomol. Par. App. Vat.* p. 79 núm. 102 Sternbach.

[37] Xenophan. fr. 21 Gent.-Pr.; Athen. 14, 656d = Chamael. fr 33 Wehrli.

[38] *Schol.* Pind. *Isthm.* 2, 9b (III p. 214 Drachm.). Para la recopilación y discusión de los testimonios relativos a la avaricia de Simónides remito a Christ 1941, pp. 61 ss.; Bell 1978; cfr. también Pellizer 1981*a*.

cual sustituye a un modo de conocimiento excepcional y privilegiado un tipo de saber más político y laico.[39] Un saber cuyo papel social lo advirtió en Atenas Hiparco, que invitó a Simónides con retribuciones y regalos conspicuos.[40]

La función de elogio y celebración del poema y su valor propagandístico conferían al poeta un prestigio social que corre parejo a la retribución pagada por el patrono. Sabemos que Píndaro solicitó a Píteas de Egina unos honorarios de tres mil dracmas por la composición de la *Nemea* 5,[41] y que recibió diez mil dracmas, además de la proxenía, por el ditirambo en honor de los atenienses.[42] No eran tan elevadas, en la misma época, las retribuciones que percibían otras categorías de artesanos. Herodoto (3, 131) cuenta que los eginetas mantuvieron a expensas del erario público al médico Democedes, pagándole seis mil dracmas al año, los atenienses diez mil y Polícrates de Samos doce mil. Más reveladoras aún son las remuneraciones obtenidas por otras categorías de artesanos: Fidias trabajó durante ocho años para la ejecución de la estatua criselefantina de Atenea, obteniendo un talento al año, esto es en total, cuarenta y ocho mil dracmas.[43] Una remuneración no muy elevada, por cierto, si se considera que debía cubrir también los gastos necesarios para pagar al *équipe* de artesanos altamente especializados, sin contar los gastos corrientes de la producción. En comparación, los honorarios de Píndaro por las dos odas mencionadas se muestran con mucho superiores.

[39] Cfr. Gentili 1964, p. 283; Detienne 1967.
[40] Ps. Plat. *Hipparch.* 228c.
[41] *Schol. ad Nem.* 5, 1a (III p. 89 Drachm.).
[42] Isocr. *Antid.* 166.
[43] Donnay 1967; Lauter 1974.

Leemos en Platón (*Men.* 91d) que «Protágoras, con su saber, ha ganado más dinero que Fidias, autor reconocido de tantas obras maestras, y que otros diez escultores juntos». Parece que Herodoto recibió de los atenienses, a propuesta de un cierto Ánito, la ingente suma de diez talentos,[44] y la ocasión para tal propuesta habría sido una lectura pública de sus *Historias*.[45] Estas noticias confirman el desnivel existente entre la remuneración del artista-artesano y la del profesional de la palabra. Sin embargo, otras actividades que hoy incluiríamos entre las de tipo intelectual no llegaban a los mismos niveles de retribución. Es el caso por ejemplo del cretense Espensitio, activo en torno al 500 a.C., escriba y secretario-archivero (*mnámon*), equiparado en dignidad a los más altos magistrados, que recibía de la comunidad ciudadana el sustento, el salario anual (veinte dracmas), la exención de impuestos que se extendía a su familia, y en fin las rentas de algunos terrenos sagrados.[46] Es singular su misión, a medio camino entre las propiamente artesanales (la escritura es una *tékhne*) y las que corresponden a un experto en los asuntos públicos y religiosos. Su alta posición social es debida en parte a su habilidad de escriba, más bien rara en una sociedad semiletrada, y en parte a su cualidad de funcionario público.

La orgullosa afirmación del propio talento poético, un motivo recurrente en los cantos corales de Píndaro y Baquílides, refleja una lúcida conciencia del prestigio y la función social inherentes a su arte, una conciencia que se apoyaba en la idea de la superioridad de la palabra frente a

[44] Diyll. *FGrHist* 73 F 3 *ap.* Plut. *De Herodt. malign.* 26, 862b.

[45] Euseb. *Chron.* p. 113, 15c Helm, que asigna el suceso a 445/444.

[46] Jeffery-Morpurgo Davies 1970; Van Effenterre 1973; Pugliese Carratelli 1976.

la imagen figurativa. En el proemio de la quinta *Nemea*, Píndaro afirma con orgullo:

> No soy un hacedor de estatuas,
> no produzco figuras que están
> inmóviles en su pedestal;
> zarpa pues en toda nave, en toda barca,
> zarpa dulce canto desde Egina
> anunciando que Píteas,
> el hijo poderoso de Lampón,
> ganó la corona del pancracio en Nemea.

La metáfora del navío o la barca que llevará a todas partes el elogio de Píteas de Egina es la misma con la que Teognis representa la difusión de la fama que Cirno conseguirá, mediante el canto del poeta, en Grecia y las islas, a través del mar. Una poesía, pues, que se difundirá como patrimonio de cantos y revive, en el presente y en el futuro, en la boca de los hombres durante las varias ocasiones de la vida comunitaria.[47] Precisamente en el terreno de la eficacia comunicativa declara Píndaro la superioridad del poeta sobre el escultor: las estatuas, rígidas en su pedestal, transmiten su mensaje sólo a quien las ve (xilografía, fotografía y litografía no existían aún como instrumentos de reproducción y difusión de la obra de arte),[48] pero la palabra del poeta vuela rápida por encima de todos los mares y las

[47] Cfr. también *Nem.* 4, 13 ss., donde el poeta, dirigiéndose al atleta vencedor Timasarco de Egina afirma que, si estuviese aún con vida, su padre repetiría con el acompañamiento de la cítara el presente canto para celebrar la victoria de su hijo. Una interesante referencia a la reutilización de antiguos cantos encomiásticos, como el himno de Arquíloco para Heracles (fr. 207 T.), en nuevas ocasiones de celebración se encuentra en Píndaro, *Ol.* 9, 1.

[48] Ver Benjamin 1974, pp. 474 s.

tierras, para usar la imagen de Teognis (vv. 237 s.).[49] Una primacía de la palabra sobre el mármol que será ampliamente discutida por Isócrates en la biografía-elogio de Evágoras (73-74), con el argumento de que la imagen figurativa es estática, mientras que la palabra circula en las conversaciones de las personas sensibles a la gloria. En esta jerarquía, basada en el distinto alcance de los diversos medios de comunicación, encuentra su razón concreta el énfasis con que el poeta afirma el valor de su propia misión artística. Un valor preeminente y convalidado en el plano económico, como se ha visto, por el más alto nivel de retribución para el poeta.

Si hemos de dar crédito a las noticias de que disponemos, el mismo nivel retributivo caracterizaba al mecenazgo en la corte de Arquelao de Macedonia a fines del siglo V: nos dicen esas noticias que el gran pintor Zeuxis recibió, por decorar con frescos el palacio real, cuatrocientas minas, esto es cuarenta mil dracmas, como precio alzado,[50] mientras que el poeta Quérilo de Samos recibía un estipendio de sus buenas cuatro minas, esto es cuatrocientos dracmas, al día.[51] Siguiendo en la corte de Macedonia, en época posterior, el poeta Quérilo de Yaso habría recibido de Alejandro Magno un filipo de oro por cada verso encomiástico.[52]

La posición social y económica del artista figurativo, también en su relación con la del artesano *tout court*, ha sido objeto en estos últimos decenios de una amplia discusión que aún no ha llegado a resultados unívocos, principalmente por la fragmentariedad de la documentación dis-

[49] Cfr. también *Schol. ad Nem.* 5, 1a (III p. 89 Drachm.).
[50] Aelian. *Var. hist.* 14, 17.
[51] Istro *ap.* Athen. 8, 345d = Test. 4 Bernabé = *FGrHist* 334 F 61.
[52] Hor. *Epist.* 2, 1, 232 ss.; Porphyr. *ad loc.*; *Suda*, s.v. *Khoirilos*.

ponible.[53] Han emergido tres tendencias distintas. La primera, que podríamos llamar tradicional, coloca al artista en la categoría de los artesanos dedicados al trabajo manual y, por consiguiente, en el rango inferior de la escala social.[54] Una segunda tendencia, opuesta a la anterior, es uniforme, a pesar de la variedad de enfoques críticos, en la rehabilitación del estatus y la figura del artista en el ámbito de la sociedad griega.[55] Una postura más dialéctica, de equilibrio entre los dos extremos, es la que asume M. Himmelmann,[56] quien, aun concordando en líneas generales con la tesis de Schweitzer y Bianchi Bandinelli, reconoce sin embargo que obras de artistas excepcionales como Fidias, Parrasio y Zeuxis eran objeto de la mayor consideración. De cualquier modo, el aspecto más relevante de la propuesta de Himmelmann es su invitación a reconsiderar de forma más rigurosa los datos de la tradición antigua, utilizados con demasiada frecuencia sin ningún cuidado para con la cualificación y duración de los trabajos artesanales a que se refieren los salarios que de vez en cuando tenemos documentados.

Al instituir a menudo una comparación entre la estructura del poema y la obra arquitectónica, refiriendo al ámbito de la poesía el léxico técnico de la estatuaria y la arquitectura,[57] Píndaro muestra una concepción artesanal de

[53] El estado de la cuestión está ahora bien ilustrado, con las diversas orientaciones metodológicas de la crítica, en Coarelli 1980.

[54] Cfr. Burckhardt 1919; Schweitzer 1963; Bianchi Bandinelli 1979.

[55] Cfr. Guarducci 1958; Guarducci 1962; Philipp 1968; Lauter 1974; Corchia 1981, pp. 541 ss.

[56] Cfr. Himmelmann 1979. Véase también Bilinski 1979, p. 65, y Paribeni 1979.

[57] Véase por ejemplo el uso del verbo *ergázesthai*, que pertenece a la esfera del trabajo artesanal, aplicado tanto a la producción de estatuas (*Nem.* 5, 1) como a la composición del epinicio (*Isthm.* 2, 45 ss.). Sobre la producción lírica entendida como obra artesanal cfr. Parte I, cap. 4, pp. 113 ss.

su propio trabajo que, desde el punto de vista técnico, pone en el mismo plano que el arte figurativo. Este es precisamente el sentido de la definición simonídea de la poesía como pintura parlante y de la palabra como «imagen» de la cosa.[58] Es indudable que tales comparaciones con el arte figurativo implican, como ha notado Philipp,[59] una apreciación positiva de su valor técnico-artesanal. Pero también es cierto que, una vez afirmada esta homología objetiva, Píndaro ensalza la poesía como elemento de mediación necesario entre la empresa digna de recuerdo y la gloria que tal empresa merece,[60] y en esta función comunicativa reconoce su superioridad respecto a la estatuaria y la arquitectura. Sin duda, la conciencia de la alta calidad del propio producto y del nivel difícilmente superable de las propias conquistas técnicas es un dato cierto también para los artistas figurativos de la segunda mitad del siglo V, como Parrasio y Zeuxis.[61] Pero ello no modifica los términos del problema: el elemento que distancia a la poesía del arte figurativo no reside en ninguna superioridad técnica o intelectual, sino en su mayor alcance comunicativo, vinculado a la movilidad de la palabra en el espacio y su duración en el tiempo. La palabra poética tiene una vida más larga que los hechos cuando consigue la inspiración con el favor de las Musas y las Cárites (*Nem.* 4, 1 ss.): en este enunciado Píndaro sintetiza del modo más incisivo la ideología del valor perenne de su arte.

Pero el discurso sobre la relación entre arte figurativo y palabra tuvo, después de Píndaro, ulteriores e interesantes desarrollos, hasta convertirse en una verdadera teórica

[58] Cfr. Parte I, cap. 4, p. 117.
[59] Philipp 1968, p. 58.
[60] Cfr. por ejemplo *Nem.* 7, 11.
[61] Diehl, *Anth. lyr. gr.* I³, pp. 110 ss.

de la comunicación, en muchos aspectos aún hoy día actual. El propio Isócrates, quien, siguiendo las trazas de Píndaro, evidencia la movilidad de la palabra respecto a la inmovilidad de la obra figurativa, integra el análisis con el argumento de que sólo la palabra y no la imagen puede vehicular los comportamientos e ideas del personaje cuyo elogio se traza, como es también cierto, por lo demás, que la palabra a su vez es modelo ético para el hombre, en una mutua relación mimética entre palabra y acción.[62] En la más tardía formulación de Arístides Quintiliano,[63] esta teoría de la mímesis psicagógica de la palabra se completa con la consideración del aspecto musical y coreográfico de la poesía, tomado de Platón.

En este panorama se sitúa el motivo, recurrente en las odas de Píndaro, de la liberalidad y munificencia del patrono para con el poeta que garantiza su fama. El gasto que debe soportar el vencedor para encargar al poeta el canto de elogio tiene el objetivo principal de conferir una gloria duradera a la empresa afortunada del atleta, que en otro caso, silenciada, se mantendría oscura. La riqueza debe ser bien gastada, los haberes escondidos no dan una buena fama a quien los posee (*Isthm.* 1, 67). A veces la alusión a la paga contiene una referencia explícita al acuerdo contractual con el patrono, en unos enunciados que sirven de transición al elogio del vencedor.

La exposición más eficaz del principio que, según Píndaro, debe regular la difícil relación de condicionamiento recíproco entre poeta y patrono puede verse en el fragmento:

[62] Isocr. *Evag.* 73 ss.; cfr. Plut. *Cim.* 2.
[63] Cfr. Parte I, cap. 2, p. 60.

Principio de grande virtud,
Verdad soberana,
no hagas tropezar mi convenio
contra dura mentira.[64]

Estos versos, que probablemente formaban parte de una situación contextual casi análoga a la de la *Pítica* 11 y la *Nemea* 4,[65] constituyen no sólo un ulterior testimonio de la referencia al acuerdo contractual, sino también, y principalmente, la perentoria afirmación de una ética profesional que pone en primer lugar el respeto absoluto a la verdad. El pacto con el patrono no debe permitir que se conculque la norma suprema de la verdad, que es condición de la valía humana y heroica. Antes que decir una verdad ingrata, mejor seguir la vía del silencio que la de la mentira.

[64] Fr. 205 Maehl.: *Arkhà megálas aretâs,*
ónass'Alátheia, mè ptaíseis emán
sýnthesin trakheî potì pseúdei.
El poeta—si, como parece verosímil, es él mismo el yo que narra—en la duda de si podrá decir la verdad, la invoca, personificada como una diosa, para que le evite tropezar con la mentira. Es difícil comprender por qué el término *sýnthesis* se ha entendido a partir de Boeckh (1821, p. 666) en el sentido de «fe» (cfr. por último Slater 1969*b*, s.v. *sýnth.*). Más comprensible, en relación al contexto, el sentido de «palabra» (Komornicka 1972, p. 236), «testimonio» (Ortega 1970, p. 357 n. 10), o mejor «composición» (cfr. *Ol.* 3, 8 *thésis epéōn*, «poema»). Una hipótesis posible si precisamente Píndaro no atestiguara una acepción distinta, la de «acuerdo», «pacto», como en la *Pyth.* 4, 168 (se trata del acuerdo que Pelias y Jasón concluyeron para la empresa del vellocino de oro): una acepción que en la prosa del siglo V viene expresada por palabras pertenecientes al mismo campo léxico de los derivados de *títhemi*, como *sýnthetos*, *synthḗkē*, *sýnthema*. En la *Pyth.* 11, 41 y en la *Nem.* 4, 75 *syntíthemi* es el término que designa el compromiso con el patrono para la celebración de la victoria agonal. El acuerdo preveía una retribución pactada entre el poeta y quien encargaba el poema, como ocurre en la victoria de Píteas de Egina, celebrado en la *Nemea* 5; cfr. p. 342 y Gentili 1981*a*.

[65] Sobre estos dos pasajes cfr. C. O. Pavese 1966, p. 108, y Gzella 1971, pp. 120 ss.

Con el agotamiento de las grandes manifestaciones públicas de la lírica coral se impuso, en el curso del siglo V, un nuevo tipo de actividad cultural retribuida que desempeñaban unos intelectuales propiamente dichos, expertos en el saber enciclopédico y en el arte de la elocuencia: el término que los designaba era el de «sofistas». El saber que impartían a sus jóvenes alumnos se marcaba como objetivo la formación del ciudadano capaz de participar activamente en la vida de la polis. Una enseñanza abierta a cualquiera que pudiera pagarla, y por tanto también a las nuevas clases sociales que iban en alza, no limitada al estricto círculo de los jóvenes aristócratas, destinatarios de una *paideía* cuyo lugar institucional y exclusivo fueron los simposios y los rituales de iniciación. El gran éxito y el amplio predicamento que obtuvieron esos profesionales del intelecto en una ciudad como Atenas se ha de poner necesariamente en relación con el carácter democrático de su constitución, que abría el área del poder a las clases tradicionalmente excluidas de él.

En sus diálogos Platón dibuja un retrato vivo y preciso de la figura del sofista, que pretendía ser experto en todas las artes y, más que en ninguna otra, en la de persuadir con la palabra: un retrato en negativo, donde se echa de ver la hostilidad propia de los círculos aristocráticos que veían en aquellos intelectuales una peligrosa asechanza para su hegemonía gracias al poder de persuasión de la palabra. La remuneración que percibían iba parejas con el éxito obtenido por sus enseñanzas.

Protágoras fue el primer sofista que exigió una retribución de cien minas (= diez mil dracmas) por discípulo[66]

[66] Diog. Laert. 9, 52. Para un cuadro de la cultura ateniense en la época de los sofistas véase ahora Capizzi 1982, pp. 451-85.

y estableció un particular sistema de cobro: el estudiante podía pagar directamente la suma acordada si había quedado satisfecho; en caso contrario debía depositar en un templo el dinero que, bajo juramento, afirmaba tener por correspondiente al valor de las lecciones que había recibido.[67] También Gorgias percibía de cada discípulo la cantidad de cien minas,[68] consiguiendo de este modo acumular una ingente riqueza, hasta el punto de hacerse erigir en el templo de Delfos una estatua de oro macizo gracias al producto de su enseñanza del arte retórico;[69] sus ingresos debieron de ser los más relevantes entre los sofistas.[70] Más modestas eran las retribuciones obtenidas por Eveno de Paros, que pedía sólo cinco minas por alumno.[71] Una gran cantidad de dinero ganó Pródico, que tuvo, entre otros, encargos oficiales de sus conciudadanos de Ceos;[72] fijó éste varios niveles de retribución según el tipo de enseñanza impartido.[73] Hipias, en un viaje a Sicilia, consiguió ingresar en breve tiempo más de ciento cincuenta minas.[74] Isócrates, que sigue la estela de los sofistas en cuanto al relieve que concede al arte de la palabra en el proceso educativo, por el tríptico encomiástico dedicado a los señores de Chipre (*A Nicocles*, *Nicocles* y *Evágoras*) percibió unas retribuciones absolutamente excepcionales, si son correctas las cifras que nos han llegado: por el *Evágoras* obtuvo la suma de treinta talentos, y de veinte por el discurso *A Nicocles*.[75]

[67] Plat. *Prot.* 328b.
[68] *Suda*, s.v. *Gorgías*.
[69] Plin. *Nat. hist.* 33, 83. Véase Bernardini-Veneri 1981.
[70] Isocr. *Antid.* 155.
[71] Plat. *Apol.* 20b.
[72] Plat. *Hipp. mai.* 282c.
[73] Plat. *Cratyl.* 384b; Aristot. *Rhet.* 3, 1415b.
[74] Plat. *Hipp. mai.* 282de.
[75] Cfr. *Hypoth.* Isocr. *Evag.* y *Hypoth.* Isocr. *Ad Nicocl.* A esta última obra de refiere probablemente la noticia de Plinio (*Nat. hist.* 7, 110) por

Contra la práctica de la enseñanza retribuida se alzaron vivas polémicas, en defensa de la tradicional y severa *paideía* aristocrática, por naturaleza gratuita y elitista. De ahí el marcado desprecio por los sofistas que manifiesta más de una vez Aristófanes, sobre todo en las *Nubes*,[76] y la áspera crítica de Platón, que les acusa de prostituir el saber: «cazadores a sueldo de jóvenes ricos», «mercaderes de la ciencia», «vendedores al por menor» (*Soph.* 231d).

Pero no todos los sofistas alcanzaron el mismo nivel retributivo. Platón (*Hipp. mai.* 282b) nos dice, por ejemplo, que quienes consiguieron las más altas ganancias fueron Gorgias, Pródico e Hipias. Por su parte Isócrates (*Antid.* 155 ss.), en el momento mismo en que afirma que Gorgias fue el más rico entre los sofistas por haber dedicado toda su vida a acumular dinero con su profesión, tiende a mitigar el alcance de su propia observación, con el argumento de que, al morir, dejó apenas mil estateras (veinte mil dracmas). Por añadidura, observa el rétor, Gorgias no tuvo, durante su vida, la onerosa carga de una casa, una familia y unos hijos, a la vez que su continuo vagabundeo de ciudad en ciudad le eximió de hecho de las cargas fiscales. En realidad la argumentación de Isócrates no es del todo convincente: Gorgias pudo haber gastado de mil maneras, para su propio uso y consumo, cantidades enormes de dinero; baste pensar en la estatua de oro que ya se ha mencionado. En esas páginas Isócrates se defiende de la acusación de haberse enriquecido con su arte, una acusación que, unos tres años antes, en el 354 a.C., le había sido realmente formulada en un proceso, presentado contra él por Megacli-

---

la cual sabemos que Isócrates vendió un discurso por veinte talentos.

[76] Cfr. en particular v. 331 con el comentario de Dover 1968, *ad loc.*; cfr. también Ehrenberg 1951, p. 234.

des en relación a la carga fiscal de la trierarquía, que él se había negado a asumir. Isócrates había perdido la causa y, por tal motivo, sintió luego la necesidad de demostrar en su opúsculo, escrito en forma de defensa judicial, lo infundado de la acusación, sosteniendo que nunca se había enriquecido con el arte retórica, antes bien que había prestado servicios al estado ateniense educando a los jóvenes en las virtudes cívicas. Sin duda tenía razón al negar que sus ganancias fuesen comparables a las de los más acreditados sofistas del pasado, pero no deja de ser verdad que la retribución que percibió de la familia real de Salamina de Chipre fue todo menos insignificante. Por otra parte resulta evidente que él, en cualquier caso, pertenecía al grupo de los mil doscientos ciudadanos más pudientes a quienes competía la obligación de las prestaciones litúrgicas, que implicaban un capital mínimo de tres talentos.[77]

En esencia, en la autodefensa de Isócrates, más allá del más inmediato interés judicial, se refleja aquel difuso fenómeno de psicología social ilustrado por Claude Mossé,[78] como consecuencia del cual la riqueza, objeto antes de la más alta consideración, se había convertido casi en un título de demérito. A ello alude el propio Isócrates (*Antid.* 160) en una frase muy incisiva, cuando afirma que «se ha hecho más peligroso tener la apariencia de bienestar que haber cometido evidentes fechorías». Este dato podría parecer a primera vista contradictorio respecto a la consolidación, hacia la mitad del siglo IV, de una burguesía media acomodada, que tendía a salvar la distancia que tradicionalmente separaba a las clases más ricas de los pobres, es decir de los que vivían de su propio trabajo ma-

[77] Busolt-Swoboda 1926, pp. 1204 s.
[78] Mossé 1962, p. 155.

nual.[79] Pero surge precisamente de una lógica connatural con la democracia el que la difusión del bienestar entre las clases menos pudientes acentúe, más que adormezca, la aversión hacia quien posee el más alto nivel de riqueza. Y al contrario, la clase de los más pudientes nutría un marcado sentido de desazón, no sólo por la precariedad de su fortuna, sino también por la obligación de garantizar las múltiples liturgias requeridas por un estado que, con un término moderno, podríamos definir como asistencial.

No faltaron, en este contexto socio-cultural, movimientos ideológicos que tendían a proclamar el rechazo de la riqueza superflua o incluso la práctica de la más absoluta indigencia. El modelo de vida fue la autosuficiencia (*autárkeia*), que consistía en hacerse independiente de las pasiones y los placeres, demostrando así la superioridad de la sabiduría respecto a la riqueza. El platónico Jenócrates, sucesor de Espeusipo en la dirección de la Academia, efectúa una valoración positiva de la riqueza sólo en la medida en que satisface las necesidades esenciales de la vida. Cuando un día Alejandro le ofreció la suma de cincuenta talentos, él se quedó solamente con medio y devolvió el resto, afirmando que el rey tenía más necesidad que él de dinero, dados los enormes gastos que debía afrontar.[80] Más radical aún la posición de los cínicos, que predicaban la pobreza propiamente dicha, una vida dura de renuncia a cualquier necesidad.

[79] Cfr. Hemelrijk 1925. Este es el único estudio específico sobre el tema, y su límite metodológico consiste en no haber considerado la realidad social sometida a la evolución semántica de los términos. Sigue siendo válido el principio enunciado por Eurípides, ahora vuelto a descubrir por la semiología, de que las palabras son las mismas, pero cambia la realidad que está detrás de ellas (*Phoen.* 502).

[80] Diog. Laert. 4, 8; *Gnomol. Par.* p. 15 núm. 117; p. 32 núm. 313 Sternbach.

Pero una serie de grandes transformaciones en el plano político, económico, social y cultural habían asaltado al mundo griego entre los siglos V y IV a.C. Una crisis evolutiva que había llevado a la progresiva superación de un coherente sistema cultural basado en dos principios en apariencia heterogéneos, pero en realidad estrechamente correspondientes y complementarios: la oralidad de la comunicación y la estructura institucional de la polis. El factor de innovación más evidente lo representó el advenimiento del libro y el comercio librero como instrumentos primarios de la difusión del saber. La expansión de este fenómeno se produjo a la vez que el declive de las instituciones democráticas, o en cualquier caso asamblearias, de la ciudad. La escritura fue sentida por primera vez como un acto literario propiamente dicho, literatura *tout court*. Tucídides, Platón, Aristóteles, Isócrates fueron los grandes portaestandartes de la nueva cultura del libro, que exigía de quien la disfrutaba una lectura atenta y solitaria. La página escrita, como es obvio, comportó inevitablemente una transformación también de las estructuras comunicativas y las normas de composición; en sustancia, para usar la formulación de Aristóteles, el paso del discurso «agonístico» al discurso «gráfico».[81] De ahí que se inicie la especialización del saber y surja la prosa científica al lado de la literaria. Nace así un nuevo tipo de cultura que había de restringir forzosamente el dominio de sus destinatarios, ya no identificables con una entera comunidad ciudadana, sino con individuos particulares provistos de los necesarios instrumentos hermenéuticos. Una cultura que transforma profundamente su perspectiva y su dimensión, tanto en el plano de las funciones como en el de los significados, y que, como

[81] Aristot. *Rhet.* 3, 1413b ss.; Gentili-Cerri 1983, p. 14.

se ha ya observado,[82] pierde en extensión pero gana en profundidad.

La restricción del horizonte social lleva, a la poesía particularmente, a expresarse en una dimensión cada vez más privada y a segregarse a sí misma en una concepción elitista, dirigiéndose a un público escogido, docto, capaz de entender su sutil y elaborado mensaje.[83] No es ninguna casualidad que el mismo poeta sea a veces filólogo y crítico de poesía. Se abre una grieta entre la experiencia poética y los grandes problemas de la vida en sociedad, que serán objeto de estudio para la filosofía y la historiografía.

Desde el punto de vista del encargo y la retribución, este diferente estatuto de la actividad del poeta no podía dejar de comportar mutaciones profundas. Desvinculado de la relación directa e inmediata con el auditorio, y por lo mismo del acompañamiento musical inherente a la *performance*, el texto poético pierde su valor económico, así como el autor pierde su poder contractual, una vez que no compone ya en función de precisas ocasiones civiles y religiosas, a demanda de un patrono público o privado.

A fines del siglo IV, el surgimiento de las monarquías helenísticas abrió una nueva perspectiva a la actividad del poeta en el ámbito de las cortes reales de Alejandría, Pérgamo y Antioquía, favoreciendo al propio tiempo la formación de cenáculos literarios como los de Samos y Cos. En este panorama el poeta, ya no atado a las demandas de un público, basa su estatus económico bien en los recursos de un patrimonio familiar, bien en la búsqueda de monarcas que accedan a proveer a sus necesidades materiales a cambio del elogio, que asume ya un tono abiertamente cor-

[82] Serrao 1977, p. 172.
[83] Cfr. G. Giangrande 1968, p. 497.

tesano. Así, por una parte emergen figuras de poetas como Asclepíades, Posidipo de Pela, Hédilo de Samos, que constituyeron un cenáculo poético en esta última isla, o Filitas, que acogió en torno suyo, en Cos, a poetas y eruditos pertenecientes a la más antigua nobleza local; personajes que, partiendo de una condición de autonomía económica, podían dedicar su tiempo a los banquetes y los amores, pero también a los estudios eruditos y al ejercicio de la poesía, entendidos como refinamiento cultural y elaboración artística de sus experiencias individuales. Al contrario, poetas como Calímaco y Teócrito buscan protección y remuneración económica en las cortes de los monarcas de Alejandría o Siracusa.

Más de una vez lamenta Calímaco la pobreza en la que se va obligado a vivir, una penosa indigencia que le impide incluso disfrutar los goces del amor.[84] El *Himno a Zeus*, una de sus obras juveniles que inauguraron su actividad poética (280 a.C.?), representa una hábil demanda, dirigida al joven Tolomeo Filadelfo, de acceder a su corte y hacer uso de su liberalidad. El himno, el menos religioso de los himnos calimaqueos, tiene la forma de un encomio indirecto al rey. El elogio de Zeus, patrón de los reyes, llevado junto con el relato de su nacimiento y juventud, se hace, al final del poema, elogio del soberano, cuando el poeta subraya que Zeus concede a los soberanos que lo merecen riqueza y bienestar, como muestra con evidencia la suerte que ha tocado a Tolomeo, que reúne en sí las virtudes del jefe: éxito y prosperidad. Sigue la invocación a Zeus, en la que Calímaco pide virtud y riqueza (v. 94: *aretèn t'áphenós te*), esto es la excelencia y el éxito unidos a la riqueza, dones complementarios e inseparables, los mismos dones

[84] *Epigr.* 26, 32, 46 Pfeiffer.

que Zeus concede a los soberanos de mérito (v. 84). En este punto, sobreviene inmediatamente el *explicit* del poema con una segunda invocación, «concede virtud y riqueza» (*dídou d'aretén te kaì ólbon*), la fórmula ritual con que concluían los himnos proemiales de los rapsodos (*Hymn. Hom.* 15; 20). Pero precisamente este retomar alusivamente la fórmula rapsódica da a entender que el poeta esta vez se une él mismo a la petición: la *areté* específica que pide es la habilidad y eficacia poéticas y el éxito que deriva de ellas; sólo así podrá obtener una compensación adecuada. Calímaco expresa aquí la pretensión de prosperidad que, como hemos visto, fue también común a poetas del pasado como Solón y Safo. Su posición aún insegura en la corte del soberano es el motivo inspirador del deseo de que Zeus proteja no sólo la fortuna del rey, sino también la del poeta que lo celebra.[85]

Es singular que en uno de sus *Yambos* Calímaco reivindique el carácter no mercenario de su poesía: «Yo no alimento a la musa mercenaria como el poeta de Ceos (Simónides) de la progenie de Hílico»:[86] la misma musa mercenaria (*ergátis*) y, a la vez, ávida de lucro (*philokerdés*), que, como afirma Píndaro en el proemio de la *Ístmica* 2 (vv. 6 ss.), era la nueva praxis de su tiempo, probablemente con una alusión implícita precisamente a Simónides, según la interpretación de la crítica antigua.[87]

Contra el acuerdo unánime de los antiguos, con el cual evidentemente estaba de acuerdo el propio Calímaco, al-

[85] Cfr. Wilamowitz 1924, p. 11 y el comentario de McLennan 1977, pp. 133 ss.

[86] Callim. fr. 222 Pfeiffer; muy probablemente el fragmento pertenecía al epinicio para Policles de Egina (*Iamb.* 8 Pfeiffer), cfr. Lavagnini 1950, p. 108.

[87] *Schol. Isthm.* 2, 9a (III p. 214 Drachm.).

gunos estudiosos[88] modernos objetan que el propio Píndaro componía por encargo retribuido y por tanto no parece verosímil en el enunciado «Musa... amante del lucro... mercenaria» (*Moîsa... philokerdés... ergátis*)[89] la referencia a Simónides que había inaugurado, a diferencia de los poetas del pasado, la nueva praxis de pactar la remuneración con el patrono. Pero, como hemos visto (cfr. pp. 348 s.), Píndaro quiere subrayar que el contrato con el patrono no le subordina hasta el punto de prostituirse, faltando a su coherencia ideológica, de «tropezar con la mentira», renunciando a la verdad. Un comportamiento completamente distinto al de Simónides, despreocupado y pronto, por su avidez de dinero, a variar su discurso, hasta el punto de, por ejemplo, elogiar a las mulas como «hijas de las yeguas de pie de tormenta» (fr. 515 P.). La alusión a Simónides es tanto más verosímil cuanto que precisamente Simónides había cantado la misma victoria de Jenócrates de Agrigento[90] a la que se refiere Píndaro en este poema, que no es un epinicio en sentido estricto, sino más bien una epístola poética dirigida al joven Trasíbulo, hijo de Jenócrates.[91] En el contexto de la oda, la formulación pindárica tiene un significado preciso e inequívoco: quiere subrayar que Píndaro, reivindicando para sí la tradición de los poe-

[88] Cfr. últimamente Woodbury 1968, p. 529; Gianotti 1975, pp. 12 s.

[89] La palabra *ergátis*, en el sentido de «quien ofrece una prestación retribuida», tiene aquí, como en Calímaco, una indudable connotación negativa (cfr. Archil. fr. 244 T.) confirmada por la expresión que sigue *oud'epérnanto glykeiai... argyrotheîsai... aoidaí*, que subraya en forma despreciativa el uso venal de la poesía tratada como una mercancía cualquiera. Wilamowitz (1922, p. 311 n. 1) tiene razón al observar que *epérnanto* remite a *pórne*; cfr. también Thummer 1969, p. 40.

[90] *Schol. Isthm.* 2 inscr. a (III p. 212 Drachm.) = Simon. fr. 513 P.

[91] Sobre las varias interpretaciones de la oda véase Nisetich 1977; cfr. últimamente Privitera 1982, pp. 156 ss.

tas antiguos, no envía el himno a Trasíbulo—a quien le ataba un vínculo de amistad—[92] habiendo pactado previamente con él la remuneración. El pasaje contiene un elogio de la liberalidad a la vez que de la prudencia de Trasíbulo: él es prudente (v. 12) y sabrá comprender el sentido de las palabras del poeta.

Pero ¿cómo entender el rechazo calimaqueo de la Musa mercenaria? Evidentemente Calímaco realizó una elección deliberada por una poesía pobre, no remunerativa, en el sentido de que quiso mantener una posición de independencia que le permitiese programar su actividad en armonía con los dictados de su nueva poética. Es significativo sin duda que más de una vez tocara el tema de la pobreza y el desprecio de la riqueza con tonos que de una forma u otra recuerdan la predicación de los cínicos.[93] No es inoportuno observar que este motivo vuelve con insistencia precisamente en los *Yambos*, y particularmente en el *Yambo* I, donde es evocada la figura de Hiponacte,[94] es decir en un tipo de poesía que descendía *recta via* de aquel género jocoserio del *psógos* que ya en época arcaica era por excelencia la Musa pobre. Su ingreso en la corte del Filadelfo, un monarca ilustrado que situaba la iniciativa cultural en el centro de su programa de gobierno, lejos de encerrarlo en los límites angostos de una poesía meramente cortesana, le abrió el paso a actividades relacionadas con la organización de la cultura en función de nuevas estructuras como el Museo y la Biblioteca. De ahí su empeño por elaborar aquella original forma de catálogo de autores y obras (*Pínakes*), que representó el arquetipo de las futuras historias literarias.

[92] Cfr. Vetta 1979.

[93] *Iamb.* 1; 3; 12 Pfeiffer; cfr. el análisis de Tarditi 1978, pp. 1015 ss. y Meillier 1979, pp. 155 ss.

[94] Cfr. Tarditi 1978, p. 1013.

Una experiencia paralela es la de su coetáneo Teócrito, que, como Calímaco, justo al inicio de su itinerario poético busca un amarre en el mundo de las cortes contemporáneas.[95] Su poema *Las Cárites o Hierón* (XVI) es el primer documento de esa su aspiración, dirigido al tirano de su ciudad, Siracusa, un tirano que, a pesar de su efectivo poder, había de enfrentar delicados problemas que afectaban a la autonomía de su ciudad respecto a la doble presión que ejercían las potencias romana y cartaginesa. No estaba pues fácilmente dispuesto a desarrollar aquella función cultural que tiempo atrás había distinguido a la tiranía de su antiguo predecesor Hierón I. No es casual la forma del poema de Teócrito, que asocia los elementos típicos del elogio y los de la parénesis, en un intento evidente de solicitar al soberano que haga buen uso de su riqueza honrando y protegiendo a los poetas, para obtener de ellos buena fama incluso después de la muerte. Tiene un valor paradigmático el reclamo a los antiguos soberanos de Tesalia, que de su riqueza no sacaron ninguna ventaja más grande que la gloria asegurada por los poemas de Simónides, que así es evocado en los términos de la ideología pindárica sobre la función de la poesía. Un poema rico de apuntes alusivos a los dos grandes poetas de la lírica coral, que habían ilustrado la corte de Hierón I. Pero estos apuntes alusivos tienen también la otra función de proponer de nuevo a Hierón II la praxis remunerativa que había constituido el distintivo del elogio poético. De ahí la metáfora de las Cárites que, habiendo fallado en su objetivo de obtener una remuneración adecuada, vuelven al poeta, enojadas, descalzas, y permanecen con la cabeza entre los rodillas «en el fondo del arca vacía» (vv. 8 ss.). Una metáfora sutilmente alusiva a dos

[95] Cfr. F. T. Griffiths 1979.

anécdotas relativas a la concepción que tenía Simónides de la relación entre poesía y retribución; exactamente a una anécdota mencionada por los antiguos,[96] según la cual Simónides afirmaba tener dos arquitas, la «de las gracias» (*tón kharíton*) y la «de quienes dan» (*tón didónton*). Cuando iba alguien a pedirle la *kháris*, él se hacía traer las dos arquitas: la primera estaba vacía, la segunda llena. Pero la alusión se refiere también a otra anécdota, descuidada por la crítica, relativa a una cáustica definición de los poetas (*sophoí*) por parte del mismo Simónides: son los que esperan a la puerta de los ricos.[97] Una ingeniosa técnica contaminatoria, en todo digna de un poeta helenístico: las *kháritES*, que en el episodio simonídeo designaban a las prestaciones dadas como favor, son personificadas en las diosas Cárites de Píndaro, símbolo de la poesía; pero estas mismas Cárites pindáricas devienen luego mujeres que postulan la merced de un rico, como los *sophoí* de quien había hablado Simónides.

Hierón no respondió positivamente a sus esperanzas. Pero el poeta, en la incertidumbre del resultado positivo o no de su proposición, concluye el poema con una nota de dignidad y decoro: «Si no se me invita, sabré permanecer donde estoy; pero iré con confianza, junto a mis Cárites, ante quien quiera invitarme». (vv. 106 ss.). Más allá de su relación con el soberano, estable y duradera, permanece su vínculo con las Cárites.

El poema a Tolomeo (XVII) se define como un auténtico encomio, que mediante la exaltación del poder, de la riqueza, de la liberalidad y el favor divino de que goza el

[96] Stob. 3, 10, 38, III pp. 417 s. Hense; *Gnomol. Vat.* p. 189 num. 513 Sternbach; *Schol. hypoth.* Theocr. 16 p. 325 Wendel; cfr. Christ 1941, pp. 63 s., y Bell 1978, pp. 68 s.

[97] Cfr. *supra*, nota 35.

Filadelfo, ofrece una vívida representación del reino de Egipto, tomado en la abigarrada multiplicidad de sus gentes, en la riqueza de sus fiestas y rituales, en el esplendor de sus templos. En este panorama se enmarca el discurso sobre la liberalidad del soberano, pródigo, para los agones dionisíacos, en dones adecuados al talento de los poetas. A su vez, los intérpretes de las Musas le celebran por sus acciones y su generosidad. En el mecenazgo del Filadelfo halló Teócrito aquella audiencia que había esperado en vano obtener de Hierón.

Junto a esta cultura más literaria y erudita, que floreció en el ámbito restringido de las cortes y los cenáculos, patrimonio exclusivo de una *élite* de intelectuales, mantuvo una vida autónoma otra forma de cultura, que con un término moderno podríamos calificar de «popular» o «de masas», en el sentido de que iba destinada a amplias franjas de público y era transmitida oralmente en audiciones públicas, por recitadores, cantores (*rhapsoidoí*, *kitharoidoí*, *auloidoí*) y actores itinerantes (*tragoidoí*,[98] *komoidoí*, etc.), que ejercían su profesión obteniendo remuneraciones y honores en los agones y en las fiestas instituidas por las diversas ciudades del mundo helenizado.[99] Una cultura itinerante, pues, que tenía la función de entretener a amplios auditorios, difundiendo el saber relativo a los mitos panhelénicos o a los mitos locales donde tenía origen la historia de cada ciudad particular. Pero no sólo la poesía, épica,

[98] Se trataba de auténticos profesionales del espectáculo; éste es el sentido preciso que adopta el término *tragoidós* a partir del siglo IV; cfr. Pickard-Cambridge 1968, pp. 127 ss.

[99] Ya en el siglo pasado Rohde 1914, pp. 326 ss., al tratar algunos aspectos de la cultura griega del s. IV en adelante, define como «popular» esta forma de cultura oral itinerante. Es realmente singular que las páginas de Rohde no hayan suscitado el interés que merecen.

lírica o dramática, era objeto de tales audiciones; también el relato histórico, la erudición gramatical, la filosofía, la medicina eran asunto de conferencias públicas, sobre todo en los gimnasios.

Esa intensa y multiforme vida cultural, que se prolongó durante algunos siglos, nos sería totalmente desconocida sin la vasta documentación que ofrecen las múltiples inscripciones honorarias, que conservan los nombres de poetas, poetisas, conferenciantes, una multitud de personajes en su mayor parte oscuros para nosotros, que permiten conocer los temas de sus actuaciones, y también los honores y las retribuciones, a veces conspicuas,[100] que les reservaban las comunidades ciudadanas. En los años veinte, una acreditada estudiosa de epigrafía griega, Margherita Guarducci, había ilustrado, mediante una recopilación ejemplificadora de textos epigráficos, el vasto alcance del fenómeno.[101] Más específicamente orientadas en dirección a la actividad teatral, las investigaciones efectuadas por Sifakis [102] y por mí mismo [103] sobre las nuevas formas de espec-

[100] Por ejemplo en un catálogo mutilado de la primera mitad del siglo IV a.C. (*I.G.* II/III² 2311 = Dittenberger 1920, núm. 1055) se encuentran registrados los premios que se establecieron para cada victoria en los agones musicales de las Grandes Panateneas: «A los citaredos: al primero una corona áurea de olivo (de) 1.000 dracmas, en dinero 500 dracmas; al segundo 1.200 dracmas; al tercero 600 dracmas; al cuarto 400 dracmas; al quinto 300 dracmas». En una inscripción de Tanagra (90-80 a.C., cfr. Guarducci 1969, p. 377) se lee los premios que hubo para los vencedores en un agón poético-musical en honor de Serapis: los primeros, atribuidos a aquéllos cuyos nombres figuran en el elenco, consistieron en coronas de oro de valor vario (entre 168 dracmas y ¾ y 101 dracmas y ¼); los premios segundos, en cambio, consistieron en sumas de dinero (50 o 40 dracmas). Para una más amplia documentación sobre los honores y las retribuciones, remito a Guarducci 1927-1929, pp. 629-65, y a Sifakis 1967, pp. 21 ss.; 103 ss.

[101] Guarducci 1927-1929.

[102] Sifakis 1967.

[103] Gentili 1977*a*, pp. 5-22 [trad. ingl., pp. 17-31].

táculo, dan cumplida idea de los aspectos múltiples y la función social inherentes a este nivel de cultura.

Los *Problemas* pseudo-aristotélicos (19, 15) permiten identificar las nuevas tendencias de un teatro de entretenimiento, sustancialmente expresionista y centrado sobre todo en el mimetismo musical. Precisamente el mimetismo del canto solista, confiado a una más rica variedad rítmica y melódica y a una más intensa expresividad musical, exigía la habilidad técnica de un nuevo tipo de actor profesional, virtuoso del canto, el *tragoidós* (actor trágico) y el *komoidós* (actor cómico), sobre cuyos roles nos informan las inscripciones de las *Soteria* délficas [104] relativas a la composición de las compañías de *tekhnîtai* que operaban en la primera mitad del siglo III a.C. Nos documentan esas inscripciones el carácter de algunos espectáculos dramáticos en una época en que el teatro había asumido formas y funciones distintas de las originarias del siglo V. Además de actores trágicos y cómicos, coreutas y auletas cómicos, componían las compañías rapsodos, citarodos, citaristas, coreutas y auletas ditirámbicos. Se trataba de espectáculos (*epideíxeis* o *akroáseis*) de variada naturaleza, confiados a virtuosos que lo más a menudo ejecutaban con el acompañamiento musical de la cítara o del *aulos* textos épicos, líricos [105] y dramáticos de la poesía antigua; las selecciones se centraban en temas que podían tocar problemas éticos o de costumbres,[106] o motivos de puro entrete-

[104] Cfr. Sifakis 1967, pp. 71 ss.; Gentili 1977*a*, pp. 13 ss. [trad. ingl., pp. 22 ss.].

[105] Para las reposiciones de textos líricos de la época arcaica, cfr. también Ateneo 14, 620c.

[106] Cfr. Gentili 1977*a*, pp. 7. s.; 13 [trad. ingl., pp. 18; 22 ss.] y por último *P. Oxy.* XLV, 3214 (cfr. Luppe 1980, p. 245) que contiene una antología euripídea sobre el tema del *gamos*.

nimiento, o temas concernientes a héroes y divinidades. Así, por ejemplo, en el 194 a.C., en el estadio de Delfos, el auleta Sátiro de Samos presentó al auditorio una selección de las *Bacantes* de Eurípides, interpretando las partes de Dioniso con acompañamiento de cítara y con intervención del coro.[107] Todavía en Delfos, en el 160 a.C., dos hermanos aqueos, Trasón y Sócrates de Egira cantaron textos antiguos que celebraban al dios y a la ciudad.[108] En otros casos las actuaciones épicas o líricas presentaban textos originales, las más de las veces sobre temas de interés local: la misma alternancia de reestrenos y reelaboraciones de textos de la época arcaica y clásica y de elaboraciones originales que caracterizó por lo demás también la actividad más específicamente dramática.[109]

Un fenómeno completamente nuevo fue la presencia de mujeres poetisas y de *enfants prodiges*, figuras ausentes en el espectáculo de las épocas precedentes y que volvemos a encontrar más bien en época moderna, particularmente en la Italia del Settecento, con su rico enjambre de poetas improvisadores de ambos sexos.[110] Para citar algún ejemplo, la poetisa Aristodama de Esmirna fue a Lamia, en Etolia, en torno a los años 218-217 a.C., acompañada por su hermano, para presentar recitaciones de poesía épica que celebraban a los etolios y sus antepasados.[111] Un poeta niño, Aristón de Focea, ofreció varias audiciones en el Consejo y el teatro de Delos, cantando a Apolo y las demás divinidades protectoras de la isla.[112] Pero de los muchos tex-

[107] Dittenberger 1920, núm. 648B, cfr. Gentili 1977*a*, pp. 17 s. [trad. ingl., pp. 27 s.].

[108] Cfr. Guarducci 1927-1929, p. 662 núm. XXXI.

[109] Cfr. n. 104.

[110] Cfr. Gentili 1980.

[111] Cfr. Guarducci 1927-1929, p. 655 núm. XVII.

[112] Cfr. Guarducci 1927-1929, p. 652 núm. XII.

tos que constituyeron el soporte de tales actuaciones sólo un exiguo número nos es conocido por la tradición epigráfica: son poemas destinados al culto, *Himnos* y *Peanes*,[113] algunos de los cuales, los dos *Peanes* délficos, el primero anónimo y el segundo de Limenio, van provistos de la notación musical.[114]

La época helenística presenta, pues, las características propias de una cultura por así decir bifronte, que se mueve sobre dos vías distintas y paralelas, la de la poesía docta, de las bibliotecas y la ciencia, y la de la *performance* que celebra, divulga y entretiene, moviéndose aún dentro del ámbito de las instituciones de espectáculos y certámenes de la antigua cultura oral. Una vertiente cultural que no debe menospreciarse, ya que desempeñó la función insustituible de difundir oralmente por amplios estratos de la sociedad los textos poéticos del pasado, que la cultura de *élite* conocía principalmente gracias al libro y la biblioteca. Una producción a nuestros ojos caduca y efímera, ligada al *hic et nunc* de cada ocasión particular, pero funcional en la formación de lo que hoy definiríamos como cultura media. De ahí los honores, el prestigio y las retribuciones a menudo elevadas de que gozaron sus protagonistas, hombres célebres en su tiempo, pero hoy, para nosotros, nada más que nombres de oscuros personajes.

[113] J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxonii 1925, pp. 132-73; Diehl, *Anth. lyr. gr.* II², 6, pp. 108-39.

[114] Cfr. Pöhlmann 1970, pp. 58-76.

TERCERA PARTE

XI

ARQUÍLOCO Y LOS NIVELES DE LA REALIDAD

> En una obra literaria varios niveles de realidad pueden encontrarse, aun permaneciendo distintos y separados, o bien pueden fundirse, soldarse, mezclarse hallando una armonía entre sus contradicciones o formando una mezcla explosiva.
>
> I. CALVINO, *Una pietra sopra*

La primera mitad del siglo VII a.C., la época de Arquíloco, marca un giro de capital importancia en la historia de la sociedad y la cultura griegas, determinado por el gran fenómeno de la colonización que, en el arco del Egeo, encontró uno de sus centros de convergencia en la isla de Tasos.[1] Un verso de Arquíloco define de manera icástica la naturaleza y las motivaciones de tal acontecimiento histórico: «La miseria de todos los griegos se reunió en Tasos».[2] Las excavaciones llevadas a cabo por la misión arqueológica francesa han sacado a la luz en estos últimos años cerámica de la primera mitad del siglo VII, de tipo cicládico como de tipo eólico.[3] Una presencia simultánea de técnicas artesanales que permite entrever el carácter panhelénico de la colonia, enfatizado en el verso arquiloqueo. La

[1] Para una panorámica sobre la más antigua historia de Tasos que se puede reconstruir mediante las excavaciones llevadas a cabo por la misión arqueológica francesa, véase Pouilloux 1954; 1963; y ahora el debate entre Graham 1978 y el propio Pouilloux 1982.

[2] Fr. 88 T. - *Panellēnōn oïzys es Tháson synédramen.*

[3] Ghali-Kahil 1960.

razón primaria que empujó a los griegos hasta la isla fueron sin duda las minas de oro existentes no sólo en la propia Tasos, donde ya anteriormente habían sido explotadas por los fenicios, sus anteriores colonizadores, sino también, y sobre todo, en el contiguo territorio tracio.[4] Un papel hegemónico en la colonización griega de la isla tuvieron precisamente los conciudadanos de Arquíloco, los parios, y el propio poeta desempeñó funciones directivas en la conducción de las operaciones. Este hecho permite presumir una serie de elementos que hacen pensar en una heroización de Arquíloco, sea en Paros o en Tasos, no sólo como poeta, sino como guerrero.

Un relieve marmóreo, descubierto en el *Arkhilokheion* de Paros y datable en 520-510 a.C. presenta, en el centro, a un héroe recostado en la *klíne*, a la izquierda una mujer sentada en el trono, a la derecha un efebo que sirve el vino (*oinokhóos*) junto a una cratera, y en alto, sobre las figuras humanas, una lira a la derecha y un escudo a la izquierda.[5] Se trata, como se ha supuesto,[6] del *heróion* de Arquíloco, caracterizado, mediante los objetos simbólicos, en su doble actividad de guerrero y poeta. Es sintomático que el mismo esquema iconográfico aparezca de nuevo en otra lastra de mármol datable en torno al 470, que se encontró en la isla de Tasos, con la variante de la presencia exclusiva

[4] Una noticia exhaustiva sobre la explotación de las minas de Tasos desde los tiempos del establecimiento fenicio la proporciona Herodoto 6, 46 s., noticia que han confirmado las recentísimas investigaciones llevadas a cabo en la isla por la misión del Max-Planck-Institut de Heidelberg, cfr. AA.VV., *Nachweis antiken Goldbergbaus auf Thasos: Bestätigung Herodotos*, «Naturwissenschaften», 66, 1979, p. 613; cfr. des Courtils-Kożelj-Muller 1982 y Canfora 1983, p. 257. Cae pues la interpretación, ya de por sí poco convincente, que del pasaje herodoteo propone Holtzmann 1979.

[5] Kontoleon 1965.

[6] Kontoleon 1965, y Gasparri 1982.

de las armas, el escudo y el yelmo, sin el instrumento musical.[7] Evidentemente, si en Paros, su ciudad natal, la figura de Arquíloco era connotada por la posesión de ambas artes, la poesía y la guerra, en Tasos se enfatizaba más específicamente su acción de héroe fundador.

Ha sido justamente observado que los testimonios biográficos no proporcionan en sí mismos datos suficientes para atribuir a Arquíloco el papel de *oikistés* propiamente dicho. Sin embargo, no hay que menospreciar el significado intrínseco que tiene el hallazgo de las dos lastras marmóreas de Paros y Tasos, que parecen implicar sin duda una antigua tradición, ya acreditada en el siglo VI, de un culto heroico a Arquíloco.[8] Con ello no se excluye la posibilidad de previos asentamientos de parios en Tasos, pero sin constituir en todo caso un auténtico proceso de colonización. Por Pausanias[9] sabemos por ejemplo que, en la *léskhe* de los Cnidios en Delfos, Polignoto de Tasos había representado, en la barca de Caronte, a dos personajes de edad joven, Telis, abuelo de Arquíloco, y Cleobea, la muchacha que habría llevado a la isla los ritos de Deméter desde Paros. El santuario de Deméter y Core, el *Thesmophorion*, con los altares de los dioses patrios, que se ha hallado fuera de los muros de la ciudad, confirma el fundamento histórico de una tradición que debía ser bien conocida para el pintor de Tasos.[10] También el testimonio relativo a un

[7] Mendel 1912-14, pp. 304 ss.; Fuchs 1969, p. 49. Sobre la estrecha relación iconográfica entre las dos lastras marmóreas de Paros y Tasos véanse ahora las penetrantes observaciones de Gasparri 1982.

[8] Sobre el papel de Arquíloco en la colonización de Tasos y sobre los cultos presentes en Paros en época arcaica, ver Stella 1986, pp. 81 ss., que concede un amplio espacio al cuadro histórico y arqueológico dentro del cual se sitúan la vida y la actividad del poeta.

[9] 10, 28, 3 = Archil. Test. 121 T.

[10] El santuario fue hallado en las campañas de excavación de los años 1962-64. La presencia de altares consagrados a las divinidades (Zeus, Ate-

oráculo délfico dado a Telesicles, padre de Arquíloco, respecto a la fundación de una ciudad en la isla de Eeria («Nebulosa»), es decir precisamente en Tasos,[11] si no autoriza a asignar a Telesicles el papel del ecista, permite pensar por lo menos en un interés de los parios por Tasos ya en la generación anterior a la de Arquíloco.[12]

Pero ¿cuáles fueron, en el terreno personal, los motivos que empujaron a Arquíloco a dejar la isla de Paros? Tenemos respecto a esto una tradición biográfica bastante uní-

---

nea, Ártemis, Ninfas) viene atestiguada por inscripciones donde figuran sus nombres. El conjunto de los altares del *Thesmophorion* debía simbolizar la introducción de los dioses griegos en la isla hasta entonces no griega: cfr. Rolley 1965.

[11] Archil. fr. 246 T.; Oenom. *ap.* Euseb. *Praep. Ev.* 6, 7, 8 (I p. 314 Mras) = Test. 116 T.

[12] No pretendo examinar de nuevo aquí el problema de la cronología de Arquíloco. No creo en la cronología alta de Blakeway 1936, pero tampoco en la tendenciosamente baja (680-640 a.C.) de Jacoby 1941; más recientemente Graham (1978, pp. 73 ss.) sitúa la actividad del poeta en torno a 650 a.C. El desacuerdo de los estudiosos modernos refleja la discrepancia de las fuentes antiguas: si Eusebio (*Praep. Ev.* 10, 11, 4, I p. 596 Mras = Test. 63 T.) sitúa el *floruit* de Arquíloco en la Olimpíada 23 (688 a.C.) y Janto de Lidia (Dion. Hal. fr. 3 *ap.* Clem. Alex. *Strom.* 1, 21, 131, II p. 81 Stählin = Test. 59 T.) la fundación de Tasos en la Olimpíada 18 (708 a.C.) y el *gnorízesthai* del poeta en la Olimpíada 20 (700 a.C.), al contrario Glauco de Regio (*ap.* Ps. Plut. *De mus.* 5, 1133a = Test. 145 T.) cree a Arquíloco más joven que Terpandro, cuya fecha de referencia es su victoria en las Carneas del 676 a.C., mientras que Fainias (ap. Clem. Alex. *Strom.* 1, 21, 131, II p. 81 Stählin = Test. 123 T.) y quizás también el autor del *Marmor Parium* (*FGrHist* 239 A 33, si se acepta la integración de Baumgarten *Arkhílokh*]o[*s*) son de opinión distinta y consideran más joven a Terpandro. Mi opinión es que no se puede bajar para el *floruit* del poeta más acá de 660 a.C.; cfr. últimamente Rankin 1977*a*, pp. 20 ss.; Rankin 1977*b* y Aloni 1981, pp. 145 s. Aprovecho la ocasión para notar una inexactitud—que se puede encontrar también en algunos estudiosos más recientes—en la *Geschichte der griechischen Literatur* de W. Schmid (I/1, p. 390 n. 11), donde el *floruit* de Arquíloco que atestigua Eusebio (Olimpíada 23), es referido al 665 y no al 688 a.C.

voca que, precisamente por este motivo, debe ser tomada en seria consideración. Critias, el intelectual y político ateniense de fines del siglo V a.C., afirma que el propio poeta en sus versos declaraba que unas precarias condiciones económicas le habían empujado a Tasos, en busca de una vida mejor.[13] Por otra parte sabemos también que ese estado de indigencia se dio consecuentemente a una insensatez política suya, que le habría procurado no poco dolor y amargura: una respuesta del oráculo le habría sugerido que resolviera su problema emigrando a Tasos.[14] Probablemente también esta noticia, infiltrada en la tradición biográfica, encontraba su fundamento, como la que nos refiere Critias, en los propios versos de poeta. Un aspecto de su vida al que se refiere Píndaro en la *Pítica* 2, dedicada a Hierón (vv. 54 ss.), cuando proclama que Arquíloco, en dificultades económicas, se cebó en odios terribles causados por su maledicencia. Pero aquí Píndaro extiende el discurso, viendo en el dato biográfico la confirmación de toda una teoría que liga respectivamente riqueza y pobreza al elogio y la maledicencia, vistos como dos géneros de poesía radicalmente antitéticos.[15]

La afirmación de Critias confirma un dato que por lo demás resulta ya evidente en el verso del poeta que hemos tenido ocasión de citar y en los demás que examinaremos a renglón seguido: la poesía de Arquíloco fue verdaderamente una poesía de lo cotidiano y lo vivido. En esta dimensión autobiográfica, que revestía de modo concreto y directo a las relaciones con la comunidad de sus conciudadanos en los lances alternos de la lucha política y la aven-

[13] Crit. 88 B 44 D.-K. = Archil. Test. 46 T.

[14] Oenom. *ap.* Euseb. *Praep. Ev.* 5, 31, 1 (I p. 279 Mras) = Archil. Test. 114 T.

[15] Cfr. Parte II, cap. 8.

tura colonial, adquiere un significado más rico el famoso dístico del *poeta-soldado*:

> Soy el siervo de Ares, el señor de la guerra,
> y conozco el amable don de las Musas (fr. 1 T.)

donde se refleja la conciencia de su función de guía por medio de las palabras y la acción directa. No tanto pues constatación del ejercicio de dos profesiones distintas cuanto afirmación de un doble papel en el ámbito de la colectividad.

Reviste un significado particular el relato de su iniciación poética, que nos ha llegado entre los datos biográficos contenidos en la inscripción de Mnesíepes (mediados del siglo III a.C.).[16] Arquíloco, cuando era aún muchacho, fue enviado por su padre Telesicles a un campo situado en la comarca llamada los *Prados* (*Leimônes*), a recoger una vaca para venderla en el mercado. Mientras regresaba, de noche, a la luz de la luna, se encontró en una localidad llamada las *Rocas* (*Lissídes*) con un grupo de mujeres que parecían volver a la ciudad terminado el trabajo en los campos. Adelantándose, empezó a escarnecerlas (*skóptein*); ellas le acogieron entre risas y bromas jocosas, y le preguntaron si iba a vender la vaca. Ante su respuesta afirmativa, dijeron que «le tributarían el debido honor» y desaparecieron, al mismo tiempo que la vaca. El jovencito vio ante sus pies una lira (*lýra*). Sorprendido, pensó más tarde que las mujeres que había visto eran las Musas y la lira su regalo.

[16] *I.G.* XII 5, 1 núm. 445 = Archil. Test. 4 T. Un análisis puntual del relato que contiene la inscripción, en relación con la personalidad del poeta, en Miralles-Portulas 1983; ver también Brillante 1990. La inscripción de Mnesíepes se enriquece con un nuevo fragmento—bastante mutilado y que no aporta elementos de relieve—publicado por Peek 1985, pp. 13-17; cfr. también West 1985.

El episodio tiene un término de comparación inmediato en el que narra Hesíodo, cuando cuenta, en el proemio de la *Teogonía*, que de muchacho se encontró con las Musas, mientras sus ovejas pastaban en el Helicón. Ellas le dirigieron la palabra y le exhortaron a cantar la estirpe de los bienaventurados dioses. Es curioso que también en los versos de Hesíodo aflore, aunque sea en forma y medida distintas, una punta de burla, en el apóstrofe de las Musas al zagal: «Pastores de los campos, vergüenza y oprobio, no sois más que vientre» (v. 26).

Común a ambos relatos es la experiencia típica de la iniciación poética, presentada en la forma de la concreta aparición de la divinidad competente, según el esquema de la teofanía, considerada en la cultura arcaica el acontecimiento apropiado para resolver los momentos decisivos de la acción humana. Pero más que la semejanza importa subrayar aquí las diferencias. En Hesíodo es tarea de las Musas contraponer la narración verdadera a la narración falsa, que tiene sólo la apariencia de la verdad, en materia de genealogías divinas, prometiendo implícitamente al futuro poeta, con el don simbólico del cetro, inspirarle el canto veraz.[17] En la inscripción relativa a Arquíloco, en cambio, las caracteriza no la solemnidad de su prestigio divino, sino el comportamiento humilde de festivas muchachas, que, con su aptitud para la burla, simbolizan la inclinación misma de Arquíloco a un cierto tipo de poesía, en la que tuvo gran participación, efectivamente, el componente jocoso de la burla y la crítica mordaz. Pero también la lira, objeto de intercambio con la vaca,[18] tiene evidentemente un signi-

[17] Cfr. el análisis de Pucci 1977, pp. 8 ss.

[18] Para la recurrencia del mismo motivo en el himno homérico a Hermes véase Kontoleon 1963; Breitenstein 1971, pp. 15 s.

ficado simbólico, aludiendo a la parte específicamente «lírica» de su obra.

Gran influencia debieron de ejercer sobre la poesía contemporánea y posterior los cantos líricos de Arquíloco, desde el punto de vista de la inventiva rítmico-musical, como nos muestra el unánime acuerdo de los metricólogos antiguos, que atestiguan la presencia en su obra de metros típicos de la lírica citaródica y coral.[19] No se ha concedido hasta el momento su justo relieve a una noticia que nos refiere Glauco de Regio (siglo V a.C.),[20] según la cual Taletas de Gortina, uno de los protagonistas de la lírica coral, que actuó en Esparta en el siglo VII, habría imitado las melodías de Arquíloco, innovando, respecto a su modelo, únicamente en el uso de los metros-ritmos créticos y peonios.

El episodio de la iniciación poética que nos cuenta la inscripción de Mnesíepes pudiera descender de versos autobiográficos del propio Arquíloco o en todo caso de una tradición paria,[21] aunque no se puede excluir que pertenezca a una tradición formada posteriormente, sobre la base de un conocimiento de las convenciones culturales vigentes en la época del poeta. En esta perspectiva se integra la presencia de las respuestas oraculares que puntúan el relato, instituyendo a la vez precisos vínculos de Arquíloco con algunas divinidades. Pero, sea cual sea la génesis de esta escena de iniciación, que deja camino abierto a más de una hipótesis, es indudable que define el doble carácter yámbico-recitativo-aulódico y «lírico» de la poesía arquiloquea. Un reparto que halla punto de comparación en un epigrama de Teócrito (*Ep.* 21), donde la fama del poeta va

[19] Cfr. Mario Victorino (Aftonio VI p. 143 Keil = Archil. Test. 105 T.) y el Apéndice sobre métrica, pp. 402 ss.

[20] Ps. Plut. *De mus.* 10, 1134de = Archil. Test. 71 T.

[21] Cfr. Kontoleon 1963, p. 50.

asociada a sus yambos y la predilección de Apolo y las Musas por él viene motivada por su excelencia y pericia al hacer *versos* (*épea*) y cantarlos con la lira. En este contexto, *épea* es un término genérico, que no designa poesía épica de estructura hexamétrica, como resulta obvio si se tiene en cuenta la referencia al canto con la lira, sino cualquier tipo de poesía «lírica».[22] Es cierto que en el ámbito de esta poesía no faltó la citarodia de contenido heroico, como debieron de ser los cantos relativos a la empresa de Linceo, que hizo la guerra a Dánao, le mató y se quedó con su reino y su hija (fr. 283 T.), o al episodio de Pirro, el hijo de Aquiles, que danzaba por la muerte de Eurípilo (fr. 282 T.). Será bueno mantener firme la neta distinción entre épica hexamétrica y épica citaródica, que es poesía lírica, aunque de contenido narrativo.[23] Un tipo de poesía que tiene su antecedente directo en los aedos prehoméricos, como Demódoco y Femio, y tiene continuación en la obra de Estesícoro.[24]

Que Arquíloco no compuso poesía hexamétrica lo dice además, explícitamente, Dión Crisóstomo,[25] en el preciso acercamiento que establece entre el poeta de Paros y Estesícoro, cuando afirma que ambos fueron imitadores de Homero, aunque compusieran en metros distintos del hexámetro. Las noticias relativas a contenidos heroicos en su

[22] Este epigrama ha dado lugar a interpretaciones no correctas en el sentido de que se ha querido encontrar en la palabra *épea* (v. 6) el argumento para sostener que Arquíloco compuso poesía hexamétrica (Notopoulos 1966). En realidad, como entendió bien Gow 1952, pp. 545 s., con *épea* Teócrito designa genéricamente toda la versificación lírica de Arquíloco, como confirma *emmelés* en el v. 5. Para el uso del término *épea* cfr. Gentili 1977*b*, pp. 35 s.

[23] Cfr. C. O. Pavese 1972, pp. 230 s.

[24] Cfr. Parte II, cap. 9, pp. 267 s.

[25] *Or.* 55, 6 = Archil. Test. 53 T.

obra pueden explicarse de varios modos, sin necesidad de recurrir a la especiosa hipótesis de una épica hexamétrica. Podían tener lugar bien en composiciones citaródicas y corales,[26] bien incluso en su propia producción yámbica, en la que muy probablemente el relato mítico podía tener un papel paradigmático, adecuado para estigmatizar conductas y situaciones reprobables o risibles. Por ejemplo, el episodio de Heracles, Neso y Deyanira en el río Eveno (fr. 280 T.), que levantó sorpresas entre la crítica antigua por el consentimiento de Deyanira a los deseos del centauro, pudiera haber formado parte de un poema yámbico, como permite suponer el trímetro «no te transportaremos sin una paga»,[27] que se encuadra fácilmente en el episodio de la travesía del río.[28] La Deyanira arquiloquea, que distrae a Heracles con el relato de su aventura pasada con su pretendiente Aqueloo, para dejar entre tanto a Neso, que la transporta, el tiempo y el modo para que satisfaga su deseo amoroso, podía muy bien servir como ingenioso término de comparación en un poema donde se describiera la doblez de Neobule, objeto constante de sus dardos polémicos.[29] En esta misma dimensión paradigmática que adquieren personajes del mito o incluso personajes históricos y reales, puede inserirse el fr. 54 T., que Strauss Clay[30] interpreta muy persuasivamente como un diálogo en trímetros yámbicos entre Giges y la mujer de Candaules.

Para comprender en su justa dimensión el sentido de buena parte de la poesía conservada, no se puede prescin-

[26] Cfr. las correctas observaciones de Gerevini 1954.
[27] Fr. 42 T.: *amisthì gár se pámpan ou diáxomen.*
[28] Cfr. F. W. Schneidewin, *ap.* fr. 41 adn. Bergk[4].
[29] Cfr. sobre todo Test. 60; 66; 158 T. y pp. 386 ss.
[30] Strauss Clay 1986.

dir de la página fundamental donde Aristóteles,[31] al trazar una síntesis de la historia de la poesía, instituye una división entre las dos formas poéticas de la invectiva y el elogio (*psógos* y *épainos*), la primera entendida como mímesis de las acciones viles, la segunda de las acciones nobles. La primera de las dos categorías aristotélicas es en sustancia identificable con la noción de lo jocoserio, como ha sido elaborada por las modernas teorías del texto literario.[32]

Uno de los rasgos característicos de este tipo de poesía fue el uso de la *persona loquens*, esto es la tendencia a presentar a un personaje que cuenta en primera persona una aventura propia, alegre o triste, o expone sus ideas sobre un tema determinado. Algunas veces las palabras puestas en boca del personaje abren directamente el canto. El artificio, según Aristóteles (*Rhet.* 3, 1418b 23), convenía particularmente al discurso difamatorio, en la medida en que el poeta podía ocultar su propia identidad bajo la de la *persona loquens*, sin atraerse resentimientos personales. Podía tratarse de personajes ficticios o de figuras típicas o aun de personajes reales de la ciudad donde operaba el poeta.

El nuevo papiro de Colonia,[33] que nos ha conservado el más largo fragmento de Arquíloco de que disponemos hasta el momento, constituye una de los ejemplos más representativos de su poesía jocoseria.

[31] *Poet.* 1448b 24.

[32] Sobre este tema ver Parte II, cap. 8.

[33] *P. Col.* 7511, edd. Merkelbach-West 1974 = *SLG* fr. 478 P.; cfr. Kramer-Hagedorn 1978; Gentili 1976*d*. En el presente análisis, para la numeración de los versos, sigo la edición de Page. Para una reseña de las diversas propuestas interpretativas y sus relativos suplementos textuales, remito a Degani 1977*a*, pp. 15 ss., y Degani 1977*b*, pp. 3-22. Véanse últimamente Rankin 1977*a*, pp. 68 ss.; Slings 1980; Aloni 1981, pp. 18 s.; Jarcho 1982; Miralles-Pòrtulas 1983.

...
pero si tienes prisa y te apremia el deseo
hay entre nosotros
5 una doncella hermosa y tierna
que ansía el matrimonio, de figura
irreprensible, creo,
tómala por esposa.
Esto decía y yo le contesté:
10 «Hija de Anfimedo,
mujer noble y sabia
que la húmeda tierra tiene en su seno,
son muchos los placeres
que la diosa concede a los jóvenes
15 aparte la relación nupcial: uno podrá bastar.
Pensaremos con calma en ella
cuando...
tú y yo con ayuda del dios.
Haré como tú dices,
20 mucho...
bajo la cornisa y las puertas...
no te niegues, querida,
iré a los jardines herbosos;
ahora sabe esto: a Neobule como mujer
25 que la tome otro,
ay, si está toda pasada,
la flor de su doncellez ha caído
y su gracia de otro tiempo,
nunca se sació de amor:
30 la medida entera de su juventud ha mostrado
esa mujer loca;
mándala al infierno, no sea
que teniendo a esa mujer por esposa
sea yo diversión de los vecinos;
35 contigo quiero casarme
porque no eres infiel ni doble,

mientras que ella es muy artera
y trama muchos engaños;
temo hacer, si me lleva la prisa,
40 hijos ciegos y prematuros
como la célebre perra».
Así hablé, y tomando a la doncella,
entre espléndidas flores
la recosté y la envolví
45 en el suave manto, abrazándole el cuello;
había desistido (¿de la fuga?)
medrosa como un cervatillo,
y le toqué dulcemente el seno
donde mostraba su fresca piel
50 encanto de juventud;
mientras le tocaba entero el bello cuerpo
solté la blanca esperma
acariciando su rubio pelo.[34]

El texto es un diálogo presentado en la habitual forma narrativa del epos homérico y ambientado, muy probablemente, en el recinto sagrado de un templo,[35] sede de una comunidad de muchachas. Es éste un dato muy importante para comprender el desarrollo de la acción narrada, aun-

[34] Acepto en la traducción los suplementos que creo seguros: v. 5 *gámou* (Merkelbach-West); v. 8 *phílēn* (Ebert-Luppe); v. 11 *saóphronos* (Bossi); v. 30 *hēbēs* (Lebek, Perusino); v. 35 *gameîn* (Ebert-Luppe); v. 38 *dólous* (Bonanno); para el v. 44 s. *d[é min / khlaí]nëi* (Merk.-West) cfr. Gentili 1976*b*; v. 52 *leuk*]*ón* (Degani, Merkelbach, Page); v. 53 *trikhós* (Merkelbach-West). Para una correcta interpretación del penúltimo verso del fragmento (52) ver Van Sickle 1980. A propósito de la expresión *malthakêi d*[*è min / khlaí*]*nei kalypsas* de los vv. 44 s., que tiene el sentido concreto de envolver en el manto propio a la muchacha en el momento del acercamiento amoroso—una expresión que reflejaba verosímilmente un uso social y, al menos a partir del s. V en adelante, una figura metafórica de la relación sexual—, véase también la ejemplar investigación de Arrigoni 1983.

[35] Cfr. el arquitrabe y las puertas de que se habla en el v. 21.

que en general no ha sido observado con suficiente claridad por la crítica. Al faltar el inicio del poema, no estamos en condiciones de reconstruir los particulares del relato arquiloqueo, que no obstante aparece claro en sus elementos estructurales. Los protagonistas del relato son una muchacha, a quien el interlocutor se dirige como «hija de Anfimedo, mujer noble y sabia» (vv. 10 s.), y un hombre que se ha dirigido al santuario para satisfacer su vehemente deseo erótico. La muchacha interpreta su demanda en el sentido de que él quiere tomar esposa (vv. 3-5) y le propone como esposa a una tierna muchachita de figura irreprensible (vv. 6 s.). Pero el joven la rehúsa, manifestando ya su verdadera intención, que es la de atender a su necesidad erótica de forma distinta a la acostumbrada de la relación matrimonial:

son muchos los placeres
que la diosa concede a los jóvenes
aparte la relación nupcial: uno podrá bastar.[36]

[36] La expresión *parèx to theîon khrêma* ha sido variamente entendida, pero ha dado con su valor exacto B. Snell (*ap.* Merkelbach-West 1974, p. 105), que sugiere interpretarla en el sentido de «sin el vínculo matrimonial». La intuición de Snell es validada por paralelos precisos. Degani 1975 tiene el mérito de haber señalado una glosa de Hesiquio, que sin duda deriva precisamente de un comentario al poema que examinamos, donde parafrasea la expresión con las palabras *éxo tês míxeos*, «fuera de la relación sexual completa». Que *khrêma* puede designar el coito lo confirma el uso de otras palabras de la misma área semántica de 'hacer', como por ejemplo *pràxis* y *prâgma* (cfr. Eur. *Hipp.* 1004; Plat. *Symp.* 206c). Pero falta aún precisar el valor exacto de *theîon*, que no significa genéricamente, como se ha entendido, «maravilloso (extasiante)», en el sentido del máximo placer sexual, sino más bien «divino», en tanto que sancionado por la divinidad y por ello en estrecha relación con la ceremonia del matrimonio. Este es, precisamente, el sentido de la expresión *theîon prâgma* en el citado pasaje del *Banquete* platónico, donde se habla de la unión sexual en relación con la generación de la prole, se entiende, en el ámbito del matrimonio. Las

Pero el rechazo del matrimonio no es definitivo: el joven en realidad pretende sólo aplazar la decisión sobre un acontecimiento tan importante y solicita a la muchacha para satisfacer entre tanto su deseo amoroso. Una cosa quiere aclarar enseguida y de forma categórica: que no tomará como esposa a la persona que ella le ha propuesto y que es Neobule (v. 24), evidentemente hermana de la interlocutora. Un rechazo motivado por la inmoralidad de la muchacha que, por si fuera poco, está ajada y es viciosa (vv. 26 ss.): casarse con ella significaría arriesgarse, como la perra deseosa, a tener hijos ciegos (vv. 40 s.).

El diálogo concluye, y el joven, decidido entre tanto a apagar su impulso erótico, toma a la muchacha, la lleva al prado florido del santuario, la tiende sobre la yerba, y se entrega a juegos amorosos hasta llegar al orgasmo. El lugar donde se verifica el *petting* no es otro que el «jardín florido» donde el joven había propuesto llevar a la muchacha (vv. 21-24).

El episodio pertenece a la esfera de lo cotidiano: atañe a la situación típica del encuentro de un joven con una mu-

---

dudas que expresa Degani 1991 acerca del valor de *theîos*, si por una parte tienden a precisar el sentido particular de «inmortal» con referencia a la procreación, por la otra niegan sin motivo la atingencia con el *gamos*. Que el adjetivo *theîos* pertenece al ámbito semántico del matrimonio viene confirmado por la expresión antitética *hágneuma theîon*, que en Eur. *El.* 256 designa la «abstinencia ritual» que, en la hipótesis de Orestes, habría impedido la consumación del matrimonio por parte del campesino marido de Electra. Aquí *theîos*, como se deduce del contexto, connota la *pietas* (cfr. *eusebés* en el v. 253) del campesino que no ha consumado el matrimonio, que no cree válido, porque no va de conformidad con lo sagrado de la institución que imponía también el acuerdo de los padres de la esposa, y él, a propósito, no ha querido ofenderles, como la propia Electra explica a su hermano Orestes (v. 257).

En cuanto a *míxis*, además del citado lugar de Hesiquio, hay que remitir también a Aristaen. *Epist.* 1, 21.

chacha junto a un santuario, lugar privilegiado, en el estricto mundo de la sociedad griega, para los enamoramientos, para las primeras aproximaciones entre adolescentes, para las propuestas de matrimonio. Escenas en todo similares son corrientes en la novela, desde los *Relatos efesios* de Jenofonte a las *Etiópicas* de Heliodoro, como también en el poemita de Museo que contiene el episodio de Hero y Leandro, sin contar los mitos y rituales documentables incluso para la época más antigua, sobre los cuales se ha llamado oportunamente la atención.[37] Sobre el santuario como lugar privilegiado para el encuentro de un joven con una muchacha habla también Plutarco (*De mul. virt.* 249d) a propósito de las jóvenes de Ceos, que solían ir al templo y pasar allí juntas el día entero, jugando y danzando admiradas por sus jóvenes cortejadores.

En este caso parece obvio que la *persona loquens* es el propio poeta, cuyo lance con Neobule, con el amor y la posterior ruptura, está bien documentado en la tradición biográfica y en algunos fragmentos. La situación que presenta el poema, pues, debe entenderse en conexión con hechos típicos de la vida del poeta y no como pura imaginación literaria, sin ninguna referencia precisa a la realidad. Un procedimiento de este tipo sería ajeno a los esquemas mentales de un poeta del siglo VII a.C. Con ello no se quiere suponer que todo cuanto narra el poeta sea la descripción veraz de hechos realmente acaecidos. Se trata más bien de subrayar que el episodio responde a vivencias biográficas efectivas, aun cuando alteradas por una cierta inventiva calumniosa que, como veremos, tenía probablemente un significado y un fin precisos. Una calumnia, se entiende,

[37] Koenen 1974, p. 506.

que mantenía siempre la apariencia de verdad, y por eso precisamente era tanto más creíble.

En un epigrama del poeta helenístico Dioscórides,[38] Neobule y su hermana, las hijas de Licambes, afirman que nunca han deshonrado su virginidad ni a sus padres ni a la isla de Paros; Arquíloco las ha calumniado, precisamente él, a quien ellas nunca han visto en ningún lugar, ni en la calle ni en el santuario de Hera. Si hubieran sido realmente muchachas impúdicas, Arquíloco no hubiera deseado casarse con ellas y tener con ellas hijos legítimos. Es evidente la relación con el poema de Arquíloco y en particular el pasaje sobre los hijos ciegos de la perra deseosa. Pero el epigrama de Dioscórides añade elementos útiles para la ambientación del episodio que narra Arquíloco: el santuario donde tiene lugar la aventura será el de Hera, de quien las muchachas eran evidentemente devotas.

Destinado probablemente a un círculo de amigos (*phíloi*), que constituían el auditorio habitual de un simposio o un *kômos*, el poema basa su estructura narrativa en lo que podríamos denominar las constantes de contenido y forma del género jocoserio, como el equívoco jocoso en el diálogo inicial entre la muchacha y el joven, el súbito ataque injurioso contra Neobule (cfr. *óneidos* en el epigrama de Dioscórides), que tiene a la vez una función de lisonja para la interlocutora directa, contrapuesta, por sus buenas cualidades morales, a la hermana, y, en fin, el inesperado e imprevisible giro de los acontecimientos con el abrazo amoroso. Un lenguaje de maneras llanamente arquiloqueas, realista y figurado, perentorio y agresivo, y sin embargo no exento de una delicadeza de tono e imágenes. Un lenguaje narrativo y a la vez dramático, entretejido de epicis-

[38] *Anth. Pal.* 7, 351 = Archil. Test. 60 T.

mos y neologismos,[39] que encuentra, en el segundo verso de la estructura epódica, su adecuada forma jocoseria en la asociación del elemento dactílico con el yámbico (*hemíepes* y dímetro yámbico).

El dato característico de este poema es que la *persona loquens* se identifica con el propio poeta, que narra una aventura suya en la que, para alcanzar su objetivo, se ha visto en la necesidad de urdir el reproche de Neobule, la hija de Licambes, teniendo como interlocutora directa precisamente a su hermana. Pero el esquema habitual del *psógos,* como nos enseña Aristóteles, que basa su ejemplificación también en Arquíloco, comportaba la atribución de las palabras de reproche a una tercera persona ficticia o real. Es éste el caso del carpintero Carón, que pronuncia una alocución contra la riqueza y el poder de Giges (fr. 22 T.); o el del padre, quizás el propio Licambes, que lanza su reproche contra el comportamiento imprevisto e imprevisible de su hija (fr. 114 T.). Pero en el texto que hemos examinado la desviación de la norma está en correspondencia con la situación concreta y, al mismo tiempo, es compensada por el elogio indirecto de la madre, ya desaparecida, de ambas muchachas, y por el elogio directo de la muchacha con quien habla, un elogio comparativo, bien subrayado por la lítotes «no eres infiel ni doble», que pretende poner a las muchachas una contra la otra y, excitando la vanidad de su interlocutora, alcanzar el doble objetivo de no suscitar resentimiento en ella por las palabras de reproche que dirige a Neobule y predisponerla al acercamiento amoroso. Precisamente el contexto situacional ofrece la ocasión de pronunciar el reproche ante uno de los parientes más cercanos de la persona que lo recibe.

[39] Véase el comentario de Degani 1977*b*, pp. 3 ss.

En realidad son diversos los enfoques posibles del discurso de reproche. Si la solución más habitual era la de atribuirlo a una tercera persona, que lo pronunciaba ante un auditorio de *phíloi*, en ausencia de la persona criticada, es también cierto que tal norma podía ser superada en función de determinadas situaciones. Un discurso enfocado como una reprimenda jocosa podía muy bien dirigirse a un amigo presente en una reunión simposíaca, como en el caso del apóstrofe jovial de Arquíloco a Carílao hijo de Erasmón, su *phílos* más querido: «Quiero contarte—dice— una cosa graciosa; te divertirá escucharla» (fr. 162 T.). Y esta cosa graciosa, objeto del poema, probablemente no era otra que la *polyphagía*, la voraz glotonería de su queridísimo amigo.[40] Pero aun en el caso de un auténtico reproche, inspirado por un áspera polémica, la forma podía ser la de una alocución directa e inmediata a la persona presente, aunque fuera con el conocido recurso al expediente de la *persona loquens*: es el caso que oportunamente aduce Aristóteles de la *Antígona* de Sófocles (vv. 683 s.), donde Hemón dirige a su padre Creonte una serie de réplicas en favor de Antígona, no presentándolas como sus propias ideas personales, sino como acordes con la voz popular.

Preguntarse si la acción descrita en el epodo de Colonia ha determinado la forma narrativa, o si a la inversa ha sido la función de la composición yámbica quien ha determinado la estructura narrativa[41] es un problema que no puede dejar de afrontarse partiendo de algunos datos muy

[40] A este poema justamente parece referirse Ateneo (10, 415d) con la expresión *en tetramétrois*, que podía perfectamente designar las estructuras asinártetas. Es oportuna pues la cita del pasaje de Ateneo, que insiere Tarditi entre los testimonios aducidos en el aparato al fragmento.

[41] Cfr. Nagy 1979, p. 247.

precisos, cuya contribución a la interpretación del poema ha escapado hasta ahora a la atención de la crítica.

Hemos visto que toda una serie de elementos vinculan al epigrama de Dioscórides con el nuevo poema de Arquíloco. Si el lugar del encuentro es realmente un templo, como permite creer sin duda la referencia al arquitrabe y a las puertas, el templo será en efecto el de Hera, del que hablan las muchachas en los versos de Dioscórides. Y entonces la diosa que, según las palabras del protagonista, permitiría muchos y variados placeres fuera del vínculo conyugal, no es Afrodita, como ha parecido obvio, sino más bien Hera, la diosa que preside sobre la legitimidad del matrimonio. La presencia en Paros de un santuario de esta diosa la confirman según parece, aparte el epigrama de Dioscórides, las excavaciones arqueológicas.[42] Las hijas de Licambes, como por lo demás su madre, evocada con tanta solemnidad, desempeñarían allí la función de ministras del templo. Es de suponer, por tanto, que la familia de Licambes tenía estrechos lazos con el culto de Hera, una divinidad que en cambio, hecho sintomático, no encuentra mención en ninguna otra parte de la obra de Arquíloco ni tenía siquiera un lugar entre las celebradas en el *Arkhilokheion* de Paros.

Tal extrañamiento de Arquíloco respecto al culto de Hera puede ser en cierto sentido confirmada por la ausencia de todo santuario o siquiera altar de la diosa en la isla de Tasos,[43] en cuya colonización, como se ha visto, la familia de Arquíloco tuvo una contribución decisiva. Del conjunto de estos elementos emerge pues con absoluta evidencia

[42] Rubensohn 1949.

[43] Entre los altares de las divinidades *patrôiai* hallados en el santuario de Tasos que se puede identificar con el *Thesmophorion* no figura ninguno dedicado a Hera; cfr. nota 10.

que la relación erótica descrita por el poeta debía de presentarse como un acto ilícito, porque tuvo lugar en el recinto de la diosa del matrimonio legítimo, mediante la seducción de una sacerdotisa de su culto. Un acto ilícito que, si para Arquíloco representaba sin duda una infracción, para la muchacha era sin más una traición sacrílega de sus obligaciones, traición capaz de implicar a su entera familia.

A la luz de tales consideraciones, se hace plenamente comprensible el aparato lingüístico del epigrama de Dioscórides, donde el énfasis dado al deshonor, que las «heladoras ofensas» (v. 5) de Arquíloco han lanzado no sólo sobre las muchachas, sino también sobre sus padres, su estirpe y la entera isla de Paros, enlaza con una puntual referencia a lugares sagrados: «Por los dioses y por los démones—exclaman las hijas de Licambes—nunca hemos visto a Arquíloco ni en el sacro recinto de Hera ni siquiera en las *agyiaí*», las calles, especialmente asociadas a celebraciones festivas y religiosas.[44]

De una alusión contenida en la inscripción de Mnesíepes,[45] donde se dice que el padre de Arquíloco, junto con Licambes, fue enviado por la ciudad en misión oficial (*theoprópos*) a consultar el oráculo de Delfos, parece poderse colegir que existieron entre las dos familias relaciones de colaboración pacíficas. Para comprender la ruptura consiguiente, es esencial la información que ofrece otro epodo, conocidísimo, que se iniciaba con la alocución directa a Licambes:

> Padre Licambes, ¿en qué pensabas,
> quién te ha trastornado el juicio

[44] Segal 1976*b*, p. 123.
[45] Test. 4, E_1 col. II, 44 s. T.

que antes tenías? Toda la ciudad
se ríe de ti, ahora. (fr. 166 T.).

Una alocución que probablemente pronunciaba el poeta en su propio nombre con un ataque directo, en este caso legitimado precisamente por la situación de enemistad abierta. Resulta evidente que, en un primer momento, se había instaurado entre Arquíloco y Licambes una relación de alianza, que tomó la forma de un pacto jurado, con relativa promesa de matrimonio;[46] en un segundo momento, Licambes habría faltado a él:

violaste el gran juramento,
la sal y la mesa (fr. 179 T.).

La conducta incoherente de Licambes, digna de risa y escarnio (fr. 166, 3 s. T.), era ejemplificada luego mediante la fábula animal de la zorra y el águila, que también habían trabado un pacto de alianza recíproca (fr. 168 T.), infringido luego por el águila, que tuvo su justo castigo. La propia zorra invocaba la intervención de Zeus para que castigara la malvada acción del águila:

Zeus, padre Zeus, tuyo es el imperio del cielo,
tú ves las acciones de los hombres,
las impías y las rectas, tú de las fieras
cuidas la violencia y la justicia (fr. 174 T.).

La escasez de documentación no permite entrever todos los entresijos de la cuestión. En todo caso es cierto que el juramento, que sancionó la alianza, evoca inmediatamente el juramento análogo que Alceo echaba en cara a Pítaco,

[46] Dion Chrys. *Or.* 74, 16.

traidor y perjuro (fr. 129 V.). La promesa de matrimonio no era sino el necesario corolario de un más amplio acuerdo en el ámbito de la hetería y la comunidad simposíaca. En la dinámica de este episodio biográfico el epodo de Colonia parece inserirse como el momento sucesivo a la ruptura de la alianza, un mensaje polémico que ingeniosamente une al ultraje la ironía, la mofa y quizás también la calumnia. En este punto deja de tener relevancia para la interpretación del texto si el episodio de la seducción en el recinto del templo responde realmente a la verdad de los hechos.

La difamación, sea verdadera o falsa, realiza en Arquíloco un programa de vida y de arte, inspirado en una ética de retorsión indiscriminada que él mismo enuncia en diversas ocasiones:

> Sé ser amigo de quien es mi amigo,
> y odiar al enemigo e injuriarlo (fr. 54, 14 s. T.)

Podemos creer que pronuncia estos versos el yo del poema que es Giges.[47] A pesar de ello, siguen manteniendo su valor paradigmático en relación con el destino del poema y en el ámbito de la ética arquiloquea. Y aún:

> sólo sé una cosa importante,
> replicar con males terribles a quien me hace mal (fr. 104 T.).

Es la concepción de la *díke*, la justicia, entendida como norma de reciprocidad, de equilibrio, que reviste, en el pensamiento arcaico, a todas las manifestaciones de la sociedad humana y de la naturaleza física, hasta las más complejas elaboraciones de la cultura de los siglos V-IV a.C.

[47] Cfr. Strauss Clay 1986 y p. 380.

Sentadas estas premisas, no es de extrañar que Arquíloco se convirtiera, para la publicística antigua, en la encarnación del *psógos*. Es emblemática la anécdota[48] según la cual Gorgias, una vez leído el diálogo de Platón que lleva su nombre, exclamó: «¡Que bien conoce Platón el arte de hacer yambos (*iambízein*)!». Más explícito aún es otro juicio sobre Platón que el biógrafo Hermipo[49] pone en boca del mismo Gorgias: «¡Bueno y nuevo es este Arquíloco que ha producido Atenas!». La penetrante réplica atribuida a Gorgias, además de afirmar la ejemplaridad de la figura de Arquíloco en la tradición del *psógos* poético, anticipa en muchos siglos, de forma sorprendente, el juicio crítico de M. Bakhtin,[50] que en el diálogo platónico ha identificado una de las manifestaciones más altas de lo jocoserio. Otro tanto emblemática es la expresión «salsa de Tasos» con que Cratino califica la personalidad humana y poética de Arquíloco.[51]

El uso del verbo *phlýo*, con el cual subraya Dioscórides su aptitud para la desenfrenada facundia injuriosa, evoca no por casualidad la *phlyaría* política de que hablan los antiguos.[52] En este punto es lícito pensar que el choque entre las familias de Licambes y de Arquíloco tuviera motivaciones y entresijos socio-políticos, que podían afectar bien al ámbito del culto, bien al de la gestión de los cargos públicos.[53] La expresión «magistratura licámbica» que Cra-

[48] Athen. 11, 505de; cfr. Bernardini-Veneri 1981.

[49] *Ap.* Athen. *loc. cit.* = Hermipp. fr. 63 Wehrli = Archil. Test. 76 T.

[50] Bakhtin 1968, p. 140; Bakhtin 1976.

[51] Crat. fr. 6 K.-A. Sobre la importancia del juicio de Cratino cfr. Pretagostini 1982*b*. Sobre el carácter maledicente de la poesía de Arquíloco y sus relaciones con la poesía de Hiponacte ver Pippin-Burnett 1983, pp. 55 ss.; 98 ss.

[52] Cfr. nota 14.

[53] No se puede dejar de aludir a la hipótesis, formulada en primer lugar por West 1974, p. 27, según la cual los nombres recurrentes en la poe-

tino introduce en su comedia *Las leyes* [54] a propósito de un polemarco ateniense que él critica, nos da la certeza de que Licambes ejerció magistraturas, ofreciendo así el blanco a los dardos polémicos de Arquíloco.[55]

Los reiterados ataques a las hijas de Licambes, uno de cuyos documentos más incisivos es el epodo de Colonia, se integraban en un conflicto de más amplio alcance, que desgraciadamente hoy no podemos definir en sus términos concretos. En la obra de Aristóteles *Sobre las constituciones* (fr. 558 Rose), se narraban los sucesos que, en torno

---

sía de Arquíloco, empezando por el de Licambes, serían nombres parlantes y, en consecuencia, los correspondientes personajes serían figuras ficticias. Es obvia de por sí la ingenuidad, en el plano metodológico, de una afirmación semejante. Es cierto que la inventiva lingüística, y aun onomástica, es una constante universal de todo discurso jocoserio. Baste pensar, dentro del mundo griego, en la comedia ática y los motes que cuelga a personajes reales. Pero, aun admitiendo que Licambes y Neobule sean nombres inventados de propósito, no se sigue de ahí que las personas así denominadas no sean reales: cfr. Bonanno 1980*a*; Bossi 1981; otras objeciones a West en Rösler 1976, pp. 300-8. Quien conozca las costumbres de nuestros pueblos de la Italia centro-meridional, sabrá hasta qué punto es difícil identificar a una persona por medio de su apellido y hasta qué punto es fácil, en cambio, encontrarla mediante el sobrenombre con el que la conoce la gente del lugar. Usos que fatalmente van desapareciendo en la sociedad industrializada y urbana. Un viaje «antropológico» por la Italia campesina hubiera sido útil para el Prof. West y todos cuantos han creído obvias sus deducciones, para comprender cómo maldicencia y sobrenombres parlantes son funciones complementarias de la cultura del *psógos*.

[54] *Lykambìs arkhé*, fr. 138 K.-A.

[55] Está en armonía con mis argumentaciones el discurso de Carey 1986 sobre el carácter pragmático de la invectiva arquiloquea; tiene perfecta razón este autor al afirmar (p. 67 n. 31): «It is to be stressed that there is nothing Romantic about the tradition of Archilochus as the rejected and embittered suitor. A marital link with Lycambes no doubt offered political and social advantages (...). The rejection may have damaged Archilochus' interest materially. Certainly it constituted a public affront; archaic Greek society regarded revenge for wrongs suffered as an important aspect of manhood (...) and Archilochus repaid a public affront with public humiliation».

a la mitad del siglo VI, llevaron a Lígdamis al poder tiránico en la isla de Naxos, gobernada hasta aquel momento por una oligarquía no exenta de tensiones internas. Uno de los nobles, Telestágoras, vivía en el campo y gozaba del favor popular. El impulso ocasional que provocó el fin de la oligarquía fue una contestación surgida por el precio de los productos alimentarios. Era costumbre que los campesinos y pescadores del lugar repitieran a quien compraba sus productos pidiendo una rebaja del precio que antes preferirían regalarlos a Telestágoras que malvenderlos. Un grupo de jóvenes de la ciudad, evidentemente de familias oligárquicas, irritados por esta respuesta siempre idéntica, decidieron visitar a Telestágoras con el pretexto de un *kômos*. El prohombre del campo acogió amigablemente a los jóvenes, creyendo que iban a entonar un encomio. Pero los jóvenes, en lugar un encomio, cantaron un *psógos*, dirigiendo a Telestágoras y a sus hijas, jovencitas en edad de marido, injurias probablemente no muy distintas de las que leemos en el poema de Arquíloco. El grave episodio fue la chispa que provocó la revuelta popular y llevó a Lígdamis al poder.

El suceso que narra Aristóteles tiene un carácter de ejemplaridad para quien quiera comprender la real incidencia y las no raras implicaciones políticas de injurias difamatorias dirigidas a las hijas de un noble durante el desarrollo de un *kômos*. Un cuadro que sin duda contribuye a disipar los velos que cubren tanta parte de la poesía de Arquíloco, con la problemática presencia de las hijas de Licambes. Al mismo tiempo, el episodio de Naxos confirma el principio de que ya hemos hablado: la excepcionalidad del insulto directo, emitido en presencia de las personas objeto del ultraje, que precisamente por esta razón augura peligrosas reacciones, capaces de comprometer incluso la estabilidad de una constitución política. En Paros, el *psó-*

gos arquiloqueo no tuvo efectos tan explosivos en el terreno del orden público, pero produjo efectivamente resultados perturbadores para las dos familias rivales. No es casual la enorme resonancia que tuvo en la antigüedad el suicidio de Licambes y sus hijas, provocado por los ataques de Arquíloco. Un suicidio por ahorcamiento consecuencia de un ataque difamatorio que había comprometido la identidad de la familia en sus relaciones civiles y sacras. Pero esa despreocupada práctica denigratoria, sobre la que insiste toda la crítica antigua, terminó por volverse contra el poeta, no sólo en su isla natal, sino también en la fama de la posteridad. De ahí la pérdida de prestigio que lo redujo a difíciles condiciones económicas, por cuya causa debió emigrar a Tasos, como contaba el propio Arquíloco en sus versos, según el testimonio de Critias (Test. 46 T.). Se hace así tanto más creíble la noticia del filósofo Enomao, según la cual Arquíloco perdió su hacienda por su desenfreno verbal en la lucha política.[56]

Una singular peripecia, la de la fortuna de Arquíloco en el mundo antiguo, no única sin embargo, y no sin puntos de comparación con las varias y múltiples peripecias de tantos personajes ilustres de la historia humana. Una neta dicotomía entre una tradición que, aun reconociendo su cualidad de gran poeta, condenaba sus contenidos desde el punto de vista moral por su carácter maldiciente y bilioso, y otra opuesta, que creció en su patria hasta transformarlo en un héroe local, objeto de culto. Un prestigio que, tras el momentáneo período de contratiempos en su ciudad natal, logró reconquistar, prosiguiendo con éxito la obra de colonización de Tasos iniciada por su familia. Su relación con el culto de Deméter, que su abuelo Telis había intro-

[56] Cfr. nota 14.

ducido en Tasos, puede quizás motivar en parte las actitudes desacralizadoras y anticonformistas de su poesía «yámbica», inherentes por lo demás a la propia tradición mítica de Deméter, con la conocida figura de Yambe.[57]

La actividad de Arquíloco dibujada hasta aquí se destaca netamente de la actividad tradicional del aedo homérico, que se mueve en el ámbito de una corte real, recibiendo de ella protección y sustento; se diferencia también de la del rapsodo itinerante, que obtiene sus ganancias de los diversos auditorios a los que entretiene con su relato de las gestas heroicas. Poetas más cercanos a él en cuanto al papel que desempeñaban en la comunidad ciudadana fueron Terpandro y Taletas, contemporáneos suyos, que ejercieron en Esparta con sus cantos una importante labor de mediación en la vida política y social. Con una diferencia precisa, sin embargo: mientras que Terpandro y Taletas fueron llamados a resolver los enfrentamientos civiles precisamente en razón de su sabiduría poética,[58] Arquíloco se sumergió completamente en los acontecimientos e hizo de la poesía instrumento precipuo de representación e ilustración de la realidad en que participó como protagonista. La mayor parte de su poesía conservada halla en este marco su dimensión, en los dos planos distintos e interrelacionados de la política interna de la isla de Paros y la dramática experiencia colonial en Tasos. Se puede decir perfectamente que en todo el grupo de fragmentos vinculados a este segundo nivel temático[59] se perfila un aspecto específico de épica histórica, que constituye un momento nuevo en la cultura arcai-

[57] Cfr. Miralles 1981, pp. 37 ss.

[58] Cfr. Parte II, cap. 10. Para Terpandro cfr. Heraclid. Lemb fr. 11 Dilts; para Taletas cfr. Plut. *Lyc.* 4; Diog. Babyl. *ap* Philodem. *De mus.* p. 85, 36 Kemke = *S.V.F.* 232, 10 Arnim.

[59] Véanse por ejemplo los frr. 8; 91; °92; 99; 120; 122; 124 T.

ca. No ya las guerras míticas de un pasado lejano, sino los choques con las poblaciones indígenas (principalmente tracias) durante la consolidación de la colonia en Tasos, con sus varios episodios en tierra y por mar, constituyen el objeto de esta nueva epopeya, que encuentra la forma métrica más apropiada en el ritmo acuciante de los tetrámetros trocaicos[60] o en la estrofa dística de la elegía. Algunos fragmentos, con sus alusiones a episodios particulares, inherentes a lo cotidiano del comportamiento humano, tienen casi la cadencia de un diario de guerra, que registra incluso los aspectos ocasionales y menos heroicos de la vida militar. Anotaciones a veces burlescas, en las que se explica por otro camino la vocación jocoseria del poeta, como cuando, por ejemplo, se presenta a sí mismo tendido en el puente de la nave, comiendo su hogaza y bebiendo el buen vino de Ismaro,[61] o cuando cuenta que, compelido a la fuga, hubo de dejar involuntariamente su escudo junto a una zarza (fr. 8 T.), o aún cuando narra que por siete enemigos caídos han sido mil los que les han dado muerte (fr. 97 T.). Junto a estos apuntes burlescos hallamos momentos narrativos henchidos de intensa emoción, correspondiente al aspecto dramático de los acontecimientos.

La adopción del dístico elegíaco como soporte del relato sobre historia reciente o contemporánea sitúa a Arquíloco en el punto de confluencia entre la cultura espartana y la cultura jonia del siglo VII: Tirteo en Esparta y Calino en Éfeso integraron en la elegía parenética la evocación paradigmática de las pasadas experiencias de la ciudad. Mimnermo, más tarde, narró con detalle la historia de Esmir-

[60] Cfr. Tarditi 1958.

[61] Fr. 2 T.; cfr. Gentili 1965*c*; Gentili 1970; Gentili 1976*b*; Lasserre 1979; Bossi 1980; Gerber 1981.

na[62] desde su fundación. Pero Arquíloco no circunscribió en el dístico elegíaco las posibilidades métricas de esta temática, sino que las extendió también al tetrámetro trocaico, en el enfoque de un discurso ya histórico ya parenético, que hallará después en Solón a su heredero directo: baste pensar en los tetrámetros a Foco,[63] donde la intención apologética se asocia al desprecio y el reproche para la conducta de sus conciudadanos. El apóstrofe en tetrámetros de Arquíloco (fr. 86 T.), «míseros ciudadanos, intentad comprender mis palabras», halla una singular comparación en la invectiva soloniana contra la necedad política de los atenienses, que se encuentra tanto en los versos a Foco ya citados como en la elegía sobre el ascenso al poder de Pisístrato (fr. 15 Gent.-Pr.).

Un lugar común de la crítica lo constituye la tesis, propuesta más de una vez, de que la poesía de Arquíloco representa la primera expresión y el descubrimiento de la individualidad por la cultura griega y, *tout court*, por la cultura occidental.[64] Resulta en verdad más adecuado, desde el punto de vista metodológico, hablar de una oposición funcional entre el género narrativo de la epopeya heroica y el género pragmático de la poesía arquiloquea, con sus referentes de orden personal, político e histórico. En esta nueva dimensión se explica fácilmente la mengua del esquema tradicional de la Musa que habla por boca del poeta, esquema correlativo al tipo de *performance* propio del aedo y el rapsodo, cimentado en la memoria como don de la divinidad y en la evocación impersonal de los sucesos míticos. La insistencia de Arquíloco sobre sus palabras (*rhémata*), en la

[62] Frr. 21; 22 Gent.-Pr.

[63] Frr. 29; 29a; 29b Gent.-Pr.

[64] Así, por ejemplo, Breitenstein 1971, p. 59. Pero véanse últimamente las observaciones de J. Russo 1974.

que se ha querido ver[65] el surgimiento de la noción de personalidad individual, se explica en cambio por el carácter de alocución que tiene su poesía. Una diferencia institucional entre diversos tipos de discurso que ya se hallaba implícita en la observación de G. Pasquali,[66] sólo en apariencia paradójica, de que poetas como Arquíloco, Calino o Tirteo no están en el mismo plano alocutorio que Homero, sino que traducen más bien en otro ritmo los discursos de sus héroes, sumergidos en la pragmaticidad de la acción. De ahí la continuidad/discontinuidad de Arquíloco con respecto a la dicción tradicional del epos, en el sentido de que la técnica de utilización de la fórmula consiste en la adaptación léxica y semántica a las exigencias siempre nuevas de los referentes actuales, con variaciones que no modifican sin embargo los nexos sintácticos de la dicción.[67]

Un instrumento típico de la poesía de Arquíloco fue la fábula de animales, que desempeña, como en Hesíodo, una función ejemplar, aunque estructurándose en forma agonal,[68] hasta adquirir el movimiento de un vivaz diálogo entre personas humanas. Ya hemos aludido a ello a propósito de los ataques polémicos contra Licambes. El elemento fabulístico ha sido valorado en exceso por los críticos que han querido ver en Arquíloco por encima de todo al poeta de la fábula.[69] En realidad encuentra su sitio natural en la pluralidad de ingredientes expresivos propios del lenguaje jocoserio y la representación realista de la vida que uno ha vivido.

[65] Kontoleon 1963.
[66] Pasquali 1935, pp. 102 s. = 1968 (1994), p. 311.
[67] Cfr. Parte I, cap. 3, p. 79.
[68] Adrados 1979, p. 388.
[69] Rostagni 1927, p. 14.

NOTA SOBRE LA MÉTRICA DE ARQUÍLOCO

Es fundamental sobre los metros y los modos de la *performance* de Arquíloco el testimonio del Ps. Plutarco,[70] donde se enumeran, además del trímetro yámbico, el tetrámetro trocaico y el *elegeîon* (pentámetro):

a) los ritmos *no homogéneos*: con este término se designan obviamente los ritmos de medidas no iguales, es decir los asinartetos;[71]

b) todos los metros y ritmos que son vistos como una expansión del verso heroico (*he toû heróiou aúxesis*); pertenece a esta categoría el *exemplum fictum* que da Diomedes[72] «nova munera divum» ∪∪ — ∪∪ — —, tratado como una forma derivada de la parte final del hexámetro (— ∪∪ — —), «expandida» en una sílaba larga o dos breves iniciales. Se trata de la pentemímeris anapéstica bien documentada en Estesícoro y en la lírica coral del siglo v;[73]

c) la extensión o hinchamiento (*éntasis*) del verso heroico expandido hasta comprender al prosodíaco y el crético (*he toû euxeménou heróiou* [scil. *éntasis*] *eis te tò prosodiakón kaì tò kretikón*). Si bien la enunciación no es muy transparente y se presta a más de una hipótesis interpretativa,[74] no hay duda de que «crético», como ha sido observado,[75] se adopta en el sentido de «ditroqueo», según el uso terminológico de los ritmicólogos antiguos.[76] Es impo-

[70] *De mus.* 28, 1140f ss. = Archil. Test. 146 T.
[71] Cfr. Gentili 1983.
[72] I p. 516 Keil = Archil. Test. X T.
[73] Cfr. Gentili 1977*b*, pp. 25 s.
[74] Cfr. Weil-Reinach 1900, p. 110 n. 282; Lasserre 1954, p. 171.
[75] Weil-Reinach 1900, p. 108 n. 278.
[76] Cfr. Aristid. Quint. *De mus.* p. 39, 3 W.-I.; *P. Oxy.* 2687 + 9, XXXIV, pp. 17 ss.

sible pensar que con «crético» el autor designe aquí la figura métrica de cinco tiempos ∪ ⏑ ∪ ⏑ ⏑: en el cap. 10, 1134d se dice expresamente que Taletas de Gortina imitó los metros de Arquíloco y les añadió los crético-peonios. Con el término prosodíaco se alude evidentemente, como tenemos bien documentado por los escolios métricos a Píndaro, Aristófanes y en general por la tradición antigua,[77] a los ritmos *kat'enóplion* como el enoplio arquiloqueo (*Erasmonídē Kharílaē*, fr. 162 T.) y al prosodíaco = enoplio cataléctico. La expresión «hexámetro expandido» puede designar tanto estructuras métricas del tipo antes mencionado (cfr. b) como también estructuras del tipo tetrámetro dactílico/itifálico (frr. 197-201 T.), combinación que trata Mario Victorino (Aftonio)[78] como ampliación del hexámetro mediante inserción de una larga entre las dos breves del quinto dáctilo. La hipótesis más verosímil es que el autor quiera referirse a la combinación de los mismos ritmos que fueron propios de los cantos heroicos de la citarodia y de los poemas corales, los epítritos *kat'enóplion* (o dáctilo-epítritos).

El testimonio del Ps. Plutarco refuerza la credibilidad de otros testimonios sobre la presencia en Arquíloco de estructuras métricas como alcmanio + itifálico cat.,[79] dipodia anapéstica + itifálico,[80] dímetro coriámbico anaclástico × — ∪ — | — ∪∪,[81] dímetro anapéstico + dímetro yámbico cat.,[82] dímetro coriámbico cat. = aristofanio,[83] as-

[77] Cfr. Gentili 1950, pp. 53 ss.; Pretagostini 1979*b*.

[78] VI p. 117 Keil = Archil. Test. XVII T.

[79] Mario Victorino (Aftonio) VI p. 122, 23 Keil = Test. 314 West; cfr. Pretagostini 1979*a*, pp. 114 s.

[80] Mario Victorino (Aftonio) VI p. 142, 31 Keil = Test. 315 West: ∪∪ — ∪ — | — ∪ — ∪ — —.

[81] Test. 316 West.

[82] Test. 317 West.

[83] Diomedes, I p. 509, 3 Keil = Test. 318 West.

clepiadeo mayor.[84] El panorama de las formas líricas que dibujan los testimonios sobre los metros insiere a Arquíloco en la línea de la citarodia aédica no hexamétrica donde se coloca más tarde la poesía de Estesícoro. Es significativo a este propósito el testimonio del Ps. Plutarco relativo a los modos arquiloqueos de la *performance*, confiada al canto y no sólo al recitativo acompañado.[85]

[84] Diomedes, I p. 510, 11 Keil = Test. 319 West.

[85] *De mus.* 28, 1141: *tèn parakatalogèn kaì tèn perì taûta kroûsin... éti dè tòn iambeîon to tà mèn légesthai parà tèn kroûsin tà d'áidesthai Arkhílokhón phasi katadeîxai*. Sobre el recitativo remito a las observaciones de Perusino 1968, pp. 21 s.

XII

PRAGMÁTICA DE LA ALEGORÍA DE LA NAVE

> ... ver la metáfora como cognoscitiva no significa estudiarla en términos de condición de verdad... Es obvio que quien fabrica metáforas, literalmente hablando, *miente*—y todos lo saben. Pero este problema va conectado con otro más vasto, el del estatuto alético y modal de la *ficción*: cómo *se finge* que se realizan afirmaciones, y sin embargo se quiere *seriamente* afirmar algo verdadero más allá de la verdad literal.
>
> (U. Eco, voz «Metafora», Enc. Einaudi)

La poesía de Alceo, nacida en la acción y para la acción, lleva la marca inconfundible de una participación viva, directa e inmediata en los acontecimientos históricos que la han inspirado: se refleja en ella en sus varios aspectos la vida tumultuosa de una hetería arcaica comprometida en la lucha por la hegemonía en la ciudad de Mitilene entre los siglos VII y VI a.C. La unidad de su estilo y sus valores está en la unidad de un mundo percibido monofónicamente, mezclado de realismo e idealidad, pero de una idealidad contenida entre los límites de los objetivos políticos de la propia facción.[1]

Si nos preguntáramos cuál era el valor supremo para esta poesía que se dirigía a un círculo limitado de aristócratas unidos por el vínculo del juramento, deberíamos respon-

[1] Leemos en Estrabón (13, 2, 3) que Alceo insultaba a Melancro, Mirsilo, Pítaco y aun otros, si bien él mismo no estaba exento de actos revolucionarios.

der con Alceo que el valor supremo consistía en la sinceridad real del 'amigo', sinceridad, se entiende, de propósitos ético-políticos y de impulso para la acción unívoca: y el vino, en la comunidad del simposio, será el «espéculo» de la sinceridad y fidelidad del 'amigo'.[2]

El lazo pragmático-expresivo, de orden material y psicológico, es un elemento imprescindible en la coherencia de la poesía alcaica: el político y el poeta persiguen un único itinerario, idéntico, el mismo que la hetería de los Alceidas, empeñados en la lucha por el poder. Se sigue de ahí que el aparato del discurso, en sus diversos movimientos y ademanes narrativos, didácticos, figurativos, está en una recíproca relación de emocionalidad con su objeto, los acontecimientos dramáticos de la guerra civil, y con su auditorio. Dionisio de Halicarnaso[3] da en el blanco cuando afirma que basta quitar el metro a los poemas de Alceo para tener un discurso político.

La alegoría—o también metáfora continuada según la definición de los antiguos—,[4] que permite significar un concepto o un acontecimiento con una imagen que expresa una realidad distinta y autónoma, sobre la base de una relación analógica entre los dos niveles semánticos,[5] es la representación simbólica en la que Alceo proyectó la profunda crisis de su ciudad y su facción. Un sentido dramático de los acontecimientos emerge de la perentoria actuali-

[2] Fr. 333 V.

[3] *De imit.* 421, p. 205, 16 Us.-Raderm. = Test. 173 Gall.

[4] Quintiliano, *Inst. or.* 8, 6, 44: «Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium. Prius fit genus plerumque continuatis translationibus»; sigue la cita de la célebre alegoría de Horacio, *Carm.* 1, 14.

[5] Para el discurso teórico sobre la metáfora, bastará remitir a, además de la investigación de Richards 1936, Groupe μ 1970, Henry 1971, Silk 1974, Weinrich 1976, Eco 1980.

dad y «verdad» de sus figuraciones alegóricas, como si el poeta las presentara al auditorio en el mismo momento en que las vive en la realidad. Como observa Heráclito en las *Alegorías homéricas* (5, 5) a propósito del célebre poema de la nave en la tempestad,[6] que cita como ejemplo de representación alegórica de la ciudad de Mitilene amenazada por una conspiración tiránica que promueve Mirsilo, nadie imaginaría que la realista descripción de las desventuras de la nave no evoque experiencias reales de la vida en el mar por parte del poeta y sus compañeros. Esto explica la perplejidad de algunos estudiosos modernos al recoger la interpretación tradicional, perplejidad que por lo demás subsiste aún hoy sobre el carácter alegórico de algunos relevantes fragmentos pertenecientes, como muestra la evidencia, a poemas del mismo tipo.[7] Pero Heráclito[8] confirma la frecuencia de las imágenes marinas y de su significado simbólico, ya que el poeta «parangona a las tempestades del mar las desventuras provocadas por los tiranos». Ahora un comentario papiráceo a Alceo[9] convalida el discurso heraclíteo sobre el carácter alegórico del poema y sobre el asunto principal, la conjura de Mirsilo, que transmite la imagen; una conjura que habría coincidido con el retorno de Mirsilo desde el exilio en una nave ofrecida a propósito por un tal Mnamón:[10]

[6] Fr. 208a V.

[7] Una valoración objetiva de la literatura crítica sobre el tema en Nicosia 1976, pp. 145 ss.

[8] *All. Hom.* 5, 9.

[9] *P. Oxy.* 2306 col. II = fr. 305b V.: comentario al fr. 208a V.

[10] *P. Oxy.* 2306 col. I, 15 ss. = fr. 305a, 15 ss. V.: después de la cita-ción de algunas palabras de un poema de Alceo (verosímilmente las palabras iniciales, «ni podría haber guerra entre tú y yo») el autor del comentario escribe: «estas palabras se dirigen a una persona llamada Mnamón que proporcionó una barca para el regreso (*káthodos*) de Mirsilo. Él (Alceo) dice que no le acusa ni por eso riñe con él». Sigue otra cita del texto alcaico

No comprendo la dirección de los vientos,
rueda una ola por esta parte
otra por allá y a nosotros en medio
4 nos llevan con la negra nave

debilitados por el violento torbellino;
el agua de la sentina cubre la base del árbol,
la vela es toda un andrajo transparente,
8 grandes desgarrones la surcan,
ceden las jarcias, los timones

. .
... atados
12 sigan firmes en las escotas los dos pies (de la vela):

esto sólo puede salvarme también a mi;
la carga está destruida, una parte
va a la deriva, la otra (?)...[11]

En esta clave de lectura simbólica, la tempestad que agrede a la nave deviene en su globalidad la manifestación

---

(«el que quiere dividirnos») y luego la mención de Pítaco, responsable quizás de instigar la ruptura entre ellos (cfr. el análisis de Barner 1967*a*, pp. 162 ss.). La alusión al retorno de Mirsilo que se contiene en la col. II, 8 (fr. 305b, 8 V.) no deja dudas sobre la conexión del episodio de la barca con la conjura de que habla Heráclito. El poema citado en la col. I, cronológicamente, debe ser quizás poco anterior al poema 208a V., comentado en la col. II. Alceo supo probablemente la noticia de la ayuda prestada por Mnamón antes del ataque de Mirsilo contra su facción. La expresión nada benévola por cierto «el que quiere dividirnos» permite presumir que precisamente en aquella ocasión Pítaco debía de romper la antigua alianza que le había permitido algunos años antes (612-609 a.C.) eliminar con ayuda de los hermanos de Alceo al tirano Melancro, cfr. Diog. Laert. 1, 74; *Suda*, s.v. *Pittakós*.

[11] Fr. 208a V. Leo en el v. 9 *ágkylai* (Unger), cfr. Burzacchini 1977, p. 220; en el v. 12 *méno*[*ien* (Page, Snell), aunque no excluyo *ménō*[*si*(*n*) (Barner); en el v. 14 acepto el suplemento *ekpep*[*at*]*ákhmena* (Kamerbeek 1953, pp. 89 ss.); cfr. Hesych. s.v. *exepatákhthe* · *exepláge*.

visible y emblemática de la discordia civil que trastorna a la ciudad de Mitilene. Si es cierto que la alegoría es una metáfora continuada, o bien un relato metafórico, es obvio que cada uno de sus elementos debe tener una función cognoscitiva; y la comprensibilidad es la condición preliminar de la credibilidad en el ámbito de la camarilla de los *hetaîroi*. Los vientos, las olas, el agua de la sentina, las jarcias, los timones, las escotas, la carga de la nave son las imágenes sensibles mediante las cuales el poeta comunica a su auditorio la extrema gravedad de una situación, la furia de un choque al cual difícilmente se podrá resistir.

La ola metaforiza el movimiento y el griterío de los guerreros: en la *Ilíada* (15, 381 ss.) los troyanos que se abaten sobre el muro son como una gran oleada (*méga kŷma*) que se abate sobre el flanco de una nave (*neòs hypèr toíkhon*); en los *Siete contra Tebas* de Esquilo[12] el mensajero exhorta a defender la ciudad «antes que se desencadene el torbellino de Ares: ya ruge la ola (*kŷma*) terrestre del ejército». Con la misma imagen marinera, que parece esta vez calcar la de Alceo, el coro de vírgenes describe la desgracia de la guerra que se abate sobre los tebanos (vv. 758 ss.): «un mar de desgracias empuja la ola (esto es la ola de los guerreros): una cae, otra levanta su triple cresta que muge en torno a la popa de la ciudad».

El agua que penetra en la sentina de la nave (*ántlos*) denota también la ola de hombres armados que irrumpen en la ciudad: en los *Siete contra Tebas* (vv. 795 s.) el mensajero narra exultante al coro que ya la patria se ha librado del yugo, disfruta la calma y «bajo los muchos embates de las olas no acoge el agua de la sentina» (*ántlos*), esto es no ha abierto ninguna rendija el ímpetu de las olas, y, fuera de

[12] V. 64; cfr. 114; 1077 y Van Nes 1963, pp. 31 ss.

metáfora, no ha abierto ninguna brecha el asalto de los enemigos.

Los timones (v. 9 *oéia*) y la vela (v. 7 *laîphos*) son los símbolos de la nave/ciudad: en los *Siete contra Tebas* (v. 3) el custodio de la cosa pública es el que gobierna el timón (*oíaka*) en la popa de la ciudad. La violencia y la ruina de la guerra las expresa en el *Reso* (vv. 323 s.) de Eurípides la imagen de Ares que sopla impetuoso y rompe las velas de la ciudad de Ilión.

También para la discutida expresión «sigan firmes en las escotas los dos pies (de la vela)» es muy difícil admitir que su contenido traspase los límites de la alegoría y describa la situación real de los marineros obligados por la tempestad a tener, paradójicamente, los pies firmemente atados a las cuerdas para que las olas no los arrastren al mar;[13] en semejantes circunstancias las acciones que puede llevar a cabo un marinero son las que describe una figuración análoga perteneciente al texto de una comedia anónima:[14] agarrarse a las gúmenas y tirar de los pies (*pódas*) de la vela. Si la descripción es metafórica, resulta obvio que el sujeto en cuestión, o el «tenor» para usar la terminología de Richards, no son los marineros que corren el riesgo de ser arrojados de la nave, sino la facción de los Alceidas que corren el riesgo de ser derrotados por sus rivales. Es indudable pues que el término «pies» tiene la función ambivalente de denotar, en el ámbito de la alegoría, los dos ángulos inferiores de la vela que las cuerdas tiran o aflojan[15] y, fuera de metáfora, como ha sido demostrado mediante la comparación con Tirteo,[16] los pies del comba-

[13] Véase últimamente Rösler 1980, p. 144.
[14] *Comic. gr. Fragm. in pap. rep.* 255 col. I, 14 y 16 Austin.
[15] Cfr. Hom. *Od.* 5, 260.
[16] Cerri 1972.

tiente. El estilema tirtaico, que presenta al soldado «bien firme sobre sus piernas», que en el combate debe resistir (*menéto*) «con ambos pies fijos en el suelo»,[17] ofrece la misma imagen que la metáfora alcaica vehicula mediante el nexo conceptual del permanecer firme, resistir (*ménein*). Los pies, los miembros inferiores de la vela y del combatiente, son los instrumentos tangibles y visibles de la resistencia a ultranza contra la furia de los vientos y de las olas y, fuera de metáfora, contra el estallido de la guerra civil con el retorno de Mirsilo a Mitilene, en sentido más específico, contra los ataques de la facción adversa. A ellos confía Alceo su propia salvación. La ambivalencia semántica del término «salvar» (*sóizein*) en sentido marinero y político está bien documentada;[18] tiene un punto de comparación inmediato en la alegoría de la nave/ciudad que reaparece en la colección teognídea (vv. 671 ss.):

ahora, recogidas las blancas velas, vamos a la deriva
más allá del mar de Melos, en la noche oscura;
no quieren achicar el agua de la sentina, el mar
supera las dos bordas, es difícil salvarse;
675 son ellos quienes actúan: al experto timonel
que hacía buena guardia le han liquidado,
rapiñan con violencia los bienes, el orden se ha acabado,
ya no existe el reparto equitativo,
mandan los cargadores: sobre los buenos, los malos,
680 temo que la ola se trague a la nave.

La llamaríamos de buen grado una alegoría impura en el sentido de que la relación analógica nave/ciudad es des-

[17] Tyrt. 7, 31; 8, 21 Gent.-Pr.

[18] Para *sóizein* en sentido político, cfr. Janni 1965, pp. 104 ss.; Cerri 1969*a*, p. 98 y n. 4.

velada por la fugaz alusión a la nueva clase emergente (*kakoí*) que ha quitado de las manos de los nobles (*agathoí*) el poder; no tan impura, sin embargo, que pudiera ser entendida por cualquier auditorio. Como advierte el enunciado que la concluye, sólo está en condiciones de comprenderla quien conozca el lenguaje simbólico del poeta:

> estas palabras oscuras las dirijo entre enigmas a los próceres,
> quien sea experto entenderá el mal (que le espera).[19]

Algunos elementos estructurales sobre los cuales se asienta la figuración son los mismos de Alceo:[20] la nave va a la deriva (v. 671 *pherómestha*) en el mar tempestuoso, las olas entran por encima de las bordas,[21] la tripulación se niega a achicar el agua de la sentina,[22] saquea la carga, nada se salva. Una auténtica rebelión en la nave/ciudad de los malos (*kakoí*), los sin valía, contra los hombres valiosos (*agathoí*), los nobles, que difícilmente podrán salvarse: una rebelión visualizada en las acciones destructivas que promueven los sin valía:

1) eliminación del piloto/clase dirigente;[23]
2) rapiña de las mercancías/riquezas de la ciudad;[24]

[19] Vv. 681 s.: *taûtá moi ēiníkhthō kekrymména toîs agathoîsin / ginōskoi d'án tis kaì kakón, án sophòs êi*. No hay que corregir el *kakón* de los códices en *kakós* (Brunck): lo ha demostrado Nagy 1982, p. 112, quien ha propuesto también, con agudas observaciones, la comparación de los vv. 671 ss. con Solón, fr. 3, 7-10 Gent.-Pr. (Nagy 1985, pp. 45 s.).

[20] Cfr. Cuadro comparativo.

[21] Vv. 673 s.: *hyperbállei dè thálassa / amphotérōn toíkhōn*.

[22] V. 673: *antleîn d'ouk ethélousin*.

[23] Vv. 675 s.: *kybernḗtēn mèn épausan / esthlón, hótis phylakḗn eîkhen epistaménōs*. El *kybernétes* es tanto el piloto de la nave como quien gobierna la ciudad, como en Eur. *Suppl.* 880; análogamente, *phylaké* «guardia de la nave» y «guardia de la ciudad» (Theogn. 1043), cfr. Silk 1974, p. 125 n. 10.

[24] V. 677: *khrḗmata d'harpázousi bíēi*.

3) subversión del orden (*kósmos*) en la nave/del equilibrio oligárquico de la clase que detenta el poder en la ciudad y, consecuentemente, del reparto equitativo de los poderes y las mercancías/haberes.[25]

Los *khrémata* son en general los haberes, los bienes y también el dinero;[26] aquí, como «vehículo», las mercaderías que constituyen la carga de la nave, un uso bien documentado en la épica;[27] *phortíon*, que reaparece en otra alegoría de Alceo,[28] hubiera sido más apropiado.[29] Pero la idea de carga se hace explícita poco después en *phortegoí*, los cargadores, la categoría más humilde de la tripulación; la palabra es marcadamente despreciativa: «mandan los cargadores, sobre los hombres de valía los malos».[30]

Estamos ahora en condiciones de comprender cuál es en el poema de Alceo la idea que corre bajo la imagen de la carga de la nave, destruida por las olas: es la de los haberes, los bienes de la facción de los Alceidas.

[25] Vv. 677 s.: *kósmos d'apólolen, / dasmòs d'oukét'ísos gínetai es tò méson.* La palabra *kósmos* designa en general un estado de orden, de equilibrio, y, en sentido más estrictamente político, constitución. Aquí el «vehículo» es el orden en sentido náutico, ya atestiguado en la épica (*Od.* 13, 76 s.), el «tenor» o la idea soterrada es el orden en sentido sociopolítico, el orden del estado oligárquico isonómico (Herodt. 1, 65; Thuc. 8, 72, 2 *en tôi oligarkhikôi kósmoi*), que comportaba un «reparto equitativo» (*dasmòs... ísos*) del poder político, cfr. Cerri 1969*a*, pp. 97 ss.

[26] Para *khrémata* «moneda», cfr. Alc. frr. 360, 3; 63, 7 (*khe*]*líois stát*[*eras*); 69, 2 (*diskhelíois stá*[*teras*) V., Musti 1980-81 y Musti 1981, pp. 70 ss.

[27] Hom. *Od.* 13, 283; otros ejemplos en Silk 1974, *loc. cit.*

[28] Alc. fr. 73, 1 V., ver *infra*, p. 420.

[29] Cfr. Hes. *Op.* 643; 693; Herodt. 1, 1; 2, 179.

[30] V. 679: *phortegoì d'árkhousi.* Para el uso de *árkhein* en sentido náutico, cfr. Hom. *Od.* 14, 230; otros ejemplos en Silk 1974, *loc. cit.* No estoy de acuerdo con Van Groningen 1966, p. 266, que entiende *phortegoí* como sinónimo de *émporoi* «mercaderes», y cree que *khrémata*, *phylaké*, *kósmos* «rompen el cuadro metafórico», es decir que están fuera de metáfora.

Visto en la circunstancia histórica de su enunciación, el texto de la alegoría alcaica desvela su específico valor de mensaje informativo, transmitido oralmente a los compañeros de armas para describir la inmediatez del peligro que les amenaza y al cual es preciso resistir a ultranza para salvar la vida. El instrumento icónico de la alegoría acrecienta con sus semas valorativos y emotivos el alcance del sentido de los enunciados, cuyos modos de enunciación varían en la perspectiva primero del *yo*, luego del *nosotros* y luego nuevamente del *yo*. El *locutor* (el yo que habla en el poema) realiza el doble papel de quien vive con el *alocutor* (aquél a quien se dirige el enunciado) el suceso mismo que describe. El poeta está trastornado, ha perdido su orientación, no puede comprender en qué dirección soplan los vientos,[31] una ola agrede a la nave por un lado, otra por el otro, y él se apiña con los suyos en el centro.[32] La figuración parece querer decir que dos facciones armadas asaltan la ciudad y que Alceo y los suyos están cercados, sin ninguna salida. Si esta interpretación es correcta, no es difícil presumir que aquí se alude a la camarilla de Mirsilo,[33] que, como se ha visto, intentaba volver a Mitilene desde el exilio, y a la facción de Pítaco, que se había asociado

[31] V. 1: *asynnétēmmi tōn anémōn stásin*, cfr. p. 408. Para el valor de *stasis* remito a Kassel 1973, pp. 102 ss. y a la nota de Burzacchini 1977, p. 219.

[32] Éste es el significado de la expresión *òn tò mésson (nâï phorémetha syn melaínai)* en la contextualidad de la estrofa, cfr. Page 1955, p. 186; Gallavotti 1957*a*, p. 146; Treu 1963*a*, p. 41: Alceo y los suyos han sido llevados con la nave no «a alta mar» (Marzullo 1975, p. 32; Bonanno 1980*b*, pp. 181 n. 12; 187), sino en medio de las dos olas que se abaten por uno y otro lado sobre las bordas: una representación puntual e icástica de la agresión enemiga sobre ambos flancos.

[33] Probablemente la camarilla de los Cleanáctidas, si hemos de dar fe al escolio al fr. 112, 23 V. y no al testimonio de Estrabón (13, 2, 3) que parece distinguir a Mirsilo de los Cleanáctidas.

con Mirsilo después de romper el pacto de alianza con Alceo.[34] La insostenible batalla en dos frentes deja prever la victoria de los rivales: si el agua de la sentina está ya a punto de invadir la nave y los aparejos de a bordo ya no resisten la furia de los vientos y las olas, evidentemente los ataques de los enemigos debían de haber conseguido un cierto éxito que haría precaria la vida de la ciudad y de los Alceidas; una vida por lo demás ya debilitada por lances anteriores siempre arriesgados, que habían desgastado su resistencia. La vela, que sirve para hacer correr la nave, aquí es presentada como un «andrajo transparente»[35] y es el sema que metaforiza una condición de vida deteriorada por una guerra sin tregua, metaforizada en otro lugar con la consabida imagen marina: la guerra no tendrá fin, como nunca tendrá fin «sacar agua del blanco mar».[36] El estado miserable de la vela es el indicio seguro de otras travesías tempestuosas que la nave ha soportado y actúan como su soporte real los tumultuosos sucesos de Mitilene en los años que precedieron al advenimiento de Mirsilo al poder. Se sigue de ello como hipótesis muy probable que, en la circunstancia descrita, Alceo estaba aún en Mitilene.[37]

Análogo es el tema alegórico del poema 6 V.:

[34] Cfr. nota 10. Referencias a la traición de Pítaco y a su diarquía con Mirsilo se contienen en los frr. 129, 13 ss.; 70, 7 V.

[35] V. 7: *laîphos dḗ pan zádelon*, he traducido la expresión por «la vela es toda un andrajo transparente» porque en realidad *laîphos* es el «andrajo», no la vela, como en *Od.* 13, 399; 20, 206. La palabra ha sido adoptada por Alceo para connotar el mal estado de la vela, surcada por grandes desgarrones (cfr. el v. 8). Para el sentido de *zádelon* (= *diádelon*) «transparente», no atestiguado en otro lugar, hay que cotejarlo con *diaeidés*, dicho del agua, en Teócrito 16, 62.

[36] Fr. 305a, 10 V.

[37] Cfr. Gallavotti 1948, p. 112; Trumpf 1958, p. 48; Barner 1967*a*, p. 137 n. 1.

De nuevo una ola del precedente viento avanza,
será duro achicar el agua de la sentina
si invade la nave.
4 ...

...

...

obstruyamos cuanto antes las bordas...
8 corramos a un puerto seguro,

que no (nos) agarre la blanda duda;
tenéis a la vista un gran (riesgo),
recordad las pasadas (penas),
12 ya ahora todo hombre dé muestra de coraje

y no deshonremos (por vileza)
a nuestros nobles padres
que yacen en el seno de la tierra...[38]

Sigue una alusión a la enseñanza que recibieron de sus padres[39] y luego, en los últimos versos (muy mutilados),

[38] Fr. 6, 1-14 V.:
Tód'aúte kŷma tō̃ protérō 'némō
stéikhei, paréxei d'ámmi pónon pólyn
ántlēn, epeí ke nàos émbai
4].*ómeth'e*[
]..[..].[
[ ]
pharxō̃meth'ōs ō̃ista[
8 *es d'ékhyron liména dró*[*mōmen*

kai mē̃ tin'óknos mólth[*akos umméōn* (Hunt)
lábëi: pródēlon gàr még'[*aéthliōn* (Wil.)
mnásthēte tō̃n pároithe m[*ókhthōn,* (Hunt)
12 *nýn tis ánēr dókimos ge*[*nésthō*

kaì mē̃ kataiskhýnōmen[*anandríai* (Hunt)
éslois tókēas gâs ýpa ke[*iménois*

[39] V. 17: *àp patérō*[*n máthos*: Herodian. *perì moner. léx.* II p. 941, 28 Lentz; Gallavotti 1957*a*, p. 54; Treu 1963*a*, p. 42.

la referencia al gobierno de uno solo (*monarkhían*), es decir a la tiranía de Mirsilo, cuya acción, como asegura Heráclito,[40] quien cita los tres primeros versos, constituía el argumento del poema. Se perfila, pues, la amenaza de un nuevo ataque enemigo no menos violento que el anterior:[41] será un empeño duro liberar a la ciudad si los enemigos la invaden; es preciso reforzar cuanto antes los muros y llegar a un refugio seguro.

El material lingüístico se enriquece con nuevos semas: 1) el verbo *steíkhein* no es un término apropiado al movimiento de la ola, es un «intruso» en el contexto marino de la alegoría;[42] en la poesía arcaica no se usa con lo inanimado sino con lo animado:[43] en la *Ilíada* 2, 833 describe el avance de los soldados en marcha.[44] Alceo «ha animado lo inanimado», diríamos con Aristóteles,[45] ha representado no tanto el movimiento de la ola cuanto su acción agresiva para conferir a la imagen tensión y vigor: la ola avanza amenazante como una hilera de soldados en armas; 2) el verbo *phrássein* en su significado ambivalente de obstruir las bordas de las naves / alzar defensas en las murallas, aparece codificado en la tradición poética de la epopeya;[46] 3) el término *limén* «puerto», en el enunciado parenético «corramos a un puerto seguro», es apropiado a su contexto marino; pero no lo es tanto, en época de Alceo, el verbo *trékhein* al movimiento de una nave, a pesar de su disponibilidad

[40] *All. Hom.* 5, 7.

[41] Para la expresión *protérō 'némō* del v. 1, cfr. Horacio, *Carm.* 1, 14, 1 s.: «novi fluctus»; Barner 1967*a*, p. 136, y Rösler 1980, p. 130.

[42] Silk 1974, p. 144.

[43] Aplicado al inanimado *stéikhein* entra en el uso poético a partir del siglo V a.C.: Pind. *Nem.* 5, 3; Aesch. *Sept.* 534; *Prom.* 1090; Soph. *Ant.* 10.

[44] Cfr. también Aesch. *Sept.* 297; otros ejemplos en Silk 1974, *loc. cit.*

[45] *Rhet.* 3, 1411b.

[46] *Il.* 15, 566; *Od.* 5, 256 (naves); *Il.* 12, 263 (murallas).

para describir el movimiento de cosas inanimadas como, por ejemplo, el giro vertiginoso de un trompo[47] o de una barrena,[48] uso catacrético de por sí obvio. Aquí, como en la expresión anterior «la ola avanza», la tensión de la imagen se despliega en la nueva osadía de animar la nave/ciudad como si debiera correr con toda la tripulación/facción hacia un sólido, firme y seguro puerto/refugio,[49] donde poder rechazar el ataque de la ola/facción enemiga. Semánticamente, tales osadías pueden ser sólo aceptables para una comunidad que sepa interpretar su código referencial. Observa a propósito U. Eco: «Entre las leyes pragmáticas que regulan la aceptación de las metáforas (y la decisión de proceder a interpretarlas) se encuentran también leyes socioculturales que señalan tabúes, confines *quos ultra citraque nequit consistere rectum*».[50] Con algunos decenios de distancia Teognis (v. 856), en referencia explícita al mal gobierno de la ciudad, propone de nuevo, en las reuniones conviviales de los nobles, la imagen de la nave que corre a la deriva.[51] Con la misma imagen Menelao, en el *Ayax* (v. 1083) de Sófocles, previene sobre el destino de la ciudad que, si es gobernada por la insolencia y el ultraje, caerá antes o después en el abismo, «después de correr empujada por los vientos favorables». La metáfora ha descendido en la cultura del siglo V hasta un nivel aceptable para cualquier público.

La ocasión en la que debemos imaginar la *performance*

[47] *Il.* 14, 413.

[48] *Od.* 9, 386.

[49] Para *limén* en el sentido de «refugio», cfr. Theogn. 114; Aesch. *Suppl.* 471; Eur. *Andr.* 891. Como «refugio» de una facción o hetería, la palabra aparece de nuevo en Soph. *Ai.* 683.

[50] Eco 1980, p. 195.

[51] *Hósper kekliméne naûs parà gèn édramen*, cfr. Van Groningen 1966, p. 325.

de este nuevo mensaje no es la del exilio. Los enunciados parenéticos «fortifiquemos los muros», «corramos a un refugio seguro», la exhortación a no flaquear en la inminencia del gran acontecimiento, significan que Alceo está aún en Mitilene empeñado en la tentativa extrema de rechazar el nuevo ataque de Mirsilo para impedirle la toma del poder absoluto (v. 27 *monarkhían*) de la ciudad.[52]

Nuestra línea interpretativa armoniza con la noticia de Heráclito[53] que sitúa ambos poemas en el tumultuoso período de la conjura de Mirsilo, una conjura que en efecto debió de concretarse en más de una acción destructora si, refiriéndose a la primera de las dos alegorías, dice «es a Mirsilo a quien designa el poema y a la conjura que éste tramó para imponer la tiranía en Mitilene», y enseguida, a propósito de la segunda: «del mismo modo, en otro lugar, aludiendo a las acciones de Mirsilo, el poeta dice»: y siguen los tres primeros versos del segundo poema.[54] No existe ningún motivo para negar crédito a estas noticias que descienden sin duda de los antiguos comentarios a Alceo, y que ahora conocemos sólo en una mínima parte por algunos lagunosos fragmentos de papiro.

Al período del exilio, exactamente del segundo exilio, hay que asignar dos alegorías,[55] la segunda de las cuales es apenas recuperable en algunos de sus semas por la exégesis antigua que nos ha transmitido un papiro;[56] el mismo conserva también un comentario a la primera de las dos alegorías.[57] El tema de la nave presenta un giro imprevisto, su

[52] Cfr. vv. 27 s. *monarkhían d.*[/ *m*]*ēdè dekōm*[*eth'* (Hunt).

[53] *All. Hom.* 5, 5-7.

[54] Así pues, el fr. 6 V. sigue y no precede al fr. 208a V.: cfr. Theander 1943, pp. 159 s., y Martin 1972, p. 28.

[55] Frr. 73; 3061 col. II V.

[56] *P. Oxy.* 2307 fr. 14, col. II = fr. 3061 col. II V.

[57] Fr. 3061 col I.

tono cambia; se ha apagado el espíritu combativo que había animado a las naves en sus periplos aventurados (fr. 73 V.):

toda la carga (se ha perdido?)
...

y, golpeada por la ola, ...
4 dice que no quiere combatir...
con la lluvia, sino que (se ha destrozado)
al chocar contra un escollo insidioso.

Ella, si tal es su estado, (que se pierda),
8 yo, olvidándome del retorno, (querido),
(quiero) estar con vosotros alegre y gozar,
y con Biquis...[58]

[58] Fr. 73, 1-10 V.:
pán phórti[o]n d..[
d'ótti málista sál[
...
kaì kymati plágeis[a
4 *ómbrōi mákhesthai ..[*
phaîs'oudèn imérrē[n, asámōi
d'érmati typtom[éna
...
kḗna mèn en toút[oisin éois'ítō (Page)
8 *nóstō leláthōn, ô ph[íl', égō thélō* (Page)
syn t'ymmi térp[esth]a[i syn]ábais (L.-P.)
kaì pedà Bykkhidos au..[

En los lagunosos vv. 1-2 se aludía a la devastación de la carga, como en la alegoría anterior 208a, 14 V. (cfr. pp. 408 s.); *d[è bálle pónton* de Diehl es un suplemento posible, cfr. Treu 1963*a*, pp. 41 y 162. En el v. 6 son suplementos posibles *rágēmen* (Diehl, Treu) o *katákhthēn* (Gallavotti), pero no *ólesthai* (Page). El comentario 306i col. I, 2-3 V.: *hypò [hérma]tos dierregyîan* excluye absolutamente la idea de perecer: la nave no dice que desee la muerte, sino que ha chocado contra un escollo. En el v. 8 *toútōn leláthōn* se lee en el papiro, pero la lección auténtica es *nóstō lel.* (Lobel, Page), como se deduce del comentario 306i, fr. 16: *nó]stou lel.*; *en toút[oisin* del verso precedente ha provocado sin duda la sustitución de *nóstō por toútōn*.

Es evidente que el poeta ya no se encuentra en la nave/ciudad (v. 7 *kéna*), está en el exilio y desespera de poder volver a Mitilene: la nave/ciudad golpeada por la ola/facción rival se niega a continuar la lucha, el escollo oculto donde ha ido a chocar la ha dañado considerablemente. La carga, llevada por la ola, significa, fuera de metáfora, que los bienes o los haberes de la facción de los Alceidas han caído en manos de sus rivales.

Pero ¿cuáles son los referentes de los nuevos semas «lluvia» (*ómbros*) y «escollo» (*hérma*)? Píndaro parece haber privilegiado el uso metafórico de *ómbros* para designar una acción revolucionaria (*stásis*)[59] o la guerra:[60] en la *Pítica* 5, 10 se alude a la revuelta que ha estallado contra Arcesilao IV con la expresión «lluvia invernal», opuesta al «tiempo sereno» (*eudía*), es decir a la paz que Cástor ha restablecido en la ciudad favoreciendo al rey, su protegido; en la *Ístmica* 5, 49, la batalla de Salamina es figurada en la «mortífera lluvia de sangre» que ha hecho perecer a innumerables guerreros.[61] Es indudable que estos usos metafóricos del término están plasmados sobre el modelo alcaico, en una época en que era costumbre de la praxis del canto convivial en Atenas la reutilización de la poesía de Alceo.[62]

En consecuencia, la «lluvia» con que la nave dice no querer combatir es la sedición todavía en acto promovida por uno de los rivales que ambiciona tomar el poder; la expresión la «nave/ciudad dice» equivale en sustancia a «la tripulación/ciudadanos dicen»,[63] desgastados por la guerra

[59] Cfr. *Schol.* Pind. *Pyth.* 5, 12a (II p. 173 Drachm.)

[60] Cfr. *Schol.* Pind. *Isthm.* 5, 63a (III p. 247 Drachm.); Privitera 1982, *ad loc.*

[61] Cfr. Péron 1974*b*, p. 301.

[62] Cfr. Aristoph. fr. 235 K.-A. (223 Kock = 30 Cassio).

[63] En el v. 5 entiendo *phaîs*(*i*) 3ª persona del singular; si se entiende 3ª plural, es inmediata la comparación con Theogn. 673; cfr. p. 411. En

civil, como deja entender claramente la imagen visiva del escollo contra el que se ha destrozado la nave. El escollo es invisible porque se encuentra bajo el espejo del agua,[64] y por ello mismo es imprevisible e insidioso. Pero el término *hérma* con el significado de escollo es una reducción metafórica realizada por Alceo y utilizada más tarde por Anacreonte, como indica el comentario citado más arriba,[65] y luego por Esquilo (*Ag.* 1006).[66] En la épica homérica designa los «puntales» de una nave llevada fuera del agua[67] y en sentido traslaticio, dicho de un hombre, «sostén» de la ciudad.[68] En el significado de «escollo» la palabra se impone en la cultura del siglo V;[69] en el griego arcaico «escollo» se dice *pétre*[70] o *khoirás*. En la figura retórica de Alceo el fenómeno de sustitución opera sobre un fondo de equivalencia semántica: puntales de piedra o madera/escollo, pero la desviación se produce no sobre el efecto de sostén, sino sobre el de ruina, una «metáfora desviante», esto es una metonimia,[71] cuyo significado debería estar en re-

---

el primer caso es igualmente inmediata la comparación con Catulo, *Carm.* 4, 1 s., que me ha sugerido Gregorio Serrao: «Phaselus ille quem videtis, hospites, ait fuisse navium celerrimus». Es muy probable que Catulo conociese las alegorías alcaicas que aquí examinamos: permite presumirlo también la precisa referencia al viento que cae en los ángulos inferiores de la vela (vv. 20 s. *utrumque in pedem*) y a la noble vejez (cfr. p. 426) de que la barca, después de muchas travesías aventuradas, goza en la serenidad de su retiro (vv. 25 s. *nunc recondita senet quiete*).

[64] Cfr. el comentario 3061 col. I, 3 V.: *asémou hérma*]*tos* y Hesych. s.v. *hérma·* ... *ḗ tòn petrṓde kaì epikymatizómenon, hòste mḕ blépein*, que explica el uso alcaico de la palabra.

[65] Anacr. fr. 114 Gent. *asēmōn hypèr hermátōn phoreûmai.*

[66] *Áphanton hérma*, cfr. Ed. Fraenkel 1950, p. 453.

[67] *Il.* 1, 486; 2, 154.

[68] *Il.* 16, 549; *Od.* 23, 121.

[69] Herodt. 7, 183; Thuc. 7, 25, 7; Eur. *Hel.* 854.

[70] Cfr. por ejemplo precisamente Alceo, fr. 359 V.

[71] Cfr. Greimas-Courtés 1979, p. 227.

lación con el referente: lo que parece sostén es ruina: metáfora bifronte, como se verá, no exenta de ironía. ¿Quién es el personaje/escollo que el auditorio del poeta podía fácilmente identificar? Después de la muerte de Mirsilo, que él acogió con un grito de alegría,[72] Alceo volvió a Mitilene de su primer exilio al que le había llevado el fracaso de una conjura tramada por él contra el tirano.[73] Durante este período, por así decir, de vacío de poder, Pítaco, que había colaborado con el régimen de Mirsilo,[74] buscó consolidar su posición todavía inestable e insegura. Aluden a estos acontecimientos las llamadas del poeta al pueblo de Mitilene para que marque distancias respecto al hombre (Pítaco) que ambiciona el gran poder: pronto subvertirá a la ciudad, que está con un pie en el aire.[75] En otro lugar, el tono es aún más perentorio:

> vosotros os quedáis en silencio, incapaces de resistir al tirano; ciudadanos de Mitilene, puesto que la madera desprende sólo humo (es decir, como explica el comentario antiguo, puesto que él no es aún tirano), apagadla enseguida para que no arda con una llama más fúlgida.[76]

En esta situación de crisis, Alceo intentó posiblemente impedir, por medio de enfrentamientos armados, que el poder cayese en manos de su rival, pero no lo consiguió porque evidentemente no halló entre sus conciudadanos apoyo y acuerdo; no le quedó más que emprender de nuevo el camino del exilio. Nos enseña Aristóteles[77] que el

[72] Fr. 332 V.
[73] *Schol.* fr. 114 V.
[74] Fr. 70, 7 V.; cfr. Mazzarino 1943, p. 64; Page 1955, p. 237.
[75] Fr. 141 V.
[76] *Schol.* fr. 74 V.
[77] *Pol.* 3, 1285a 30.

pueblo de Mitilene eligió unánimemente a Pítaco como dictador con plenos poderes (*aisymnétes*) para resistir a los exiliados a quienes guiaban Alceo y su hermano Antiménides. Con política hábil y avisada consiguió aquél aplacar los ánimos y restablecer el orden en la ciudad.[78] Se entiende que para Alceo, el gran derrotado, Pítaco no fue más que un sórdido maniobrero político que se hizo «tirano». Esto explica el odio y la bilis que animan a las acusaciones que le dirige de mal gobierno y malas costumbres[79] y sus epítetos injuriosos;[80] y explica también el sentimiento de desilusión y amargura en las admoniciones que dirige a sus conciudadanos, que con su conducta dócil no habían sabido oponerse a la ambición desenfrenada de Pítaco, sino que con una lluvia de elogios, todos juntos «le han hecho tirano de la ciudad inerte y desventurada».[81]

El suceso que describe la alegoría se sitúa en el preciso momento en que Pítaco elimina a la facción de los Alceidas, los cuales huyen al exilio,[82] y la ciudad le ha favorecido con su aprobación tácita. La realidad política es pues algo distinta de como la sugiere la alegoría. La negativa de la nave/ciudad a combatir no fue dictada por la inercia o la incapacidad: fueron los acuerdos y las simpatías de que Pítaco gozaba los que hicieron que ella depusiera las armas. La verdad política que el contexto metafórico esconde es la verdad de Alceo, no la histórica. El escollo oculto, y por

[78] Diog. Laert. 1, 75.
[79] Fr. 70 V.
[80] Test. 429 V.
[81] Fr. 348 V.
[82] Análoga es la datación de Gallavotti 1953, p. 169, Merkelbach 1956, p. 96, Trumpf 1958, pp. 69 ss., y Rosler 1980, pp. 123 ss. Es insostenible la hipótesis de Koniaris 1966, pp. 395 ss., de Barner 1967*a*, pp. 143 s., y de Kirkwood 1974, p. 78, que sitúan el poema en el periodo de la tiranía de Mirsilo.

eso mismo insidioso, es Pítaco, el «astuto zorro», como le presenta el poeta en un poema de exilio,[83] pero es un «escollo» particular que puede ser útil además de causar daño; en la contextualidad del poema, su valor es fuertemente negativo porque negativo es su efecto. Y sin embargo Alceo ha retorcido una palabra que en la tradición poética significaba «puntal» de la nave y en sentido traslaticio «sostén», «fortaleza» de la ciudad: un epíteto que los mitilenios hubieran atribuido de buena gana al tan ensalzado Pítaco. Metaforización rica de significado a la luz de la expresión que sigue: «ella (la nave), si tal es su estado, que se pierda». El uso del pronombre, al inicio del verso, tiene la misma connotación negativa de que Alceo lo carga con referencia a Pítaco: «*aquél*, que se ha emparentado con la familia de los Atridas».[84] En la exclamación desdeñosa y menospreciativa se oculta una sarcástica ironía como si la nave/ciudad hubiera buscado a propósito el escollo para encontrar en él su sostén, como ocurrió efectivamente en la realidad histórica. Al poeta y a sus compañeros no les queda más que olvidarse del retorno y gozar del banquete, el consabido remedio a los males en la poesía alcaica.[85]

Llegamos ahora a la cuarta alegoría, a la que ya hemos aludido, recuperable gracias al comentario del *P. Oxy.* 2307, fr. 14 col. II = fr. 306i col. II V.:

«arena» (*psómmos* = *psámmos*) hasta «sube» (*osteíkhei* = *anasteíkhei*)... indica la impureza (*akatharsía*); siendo ésta (*scil.* la nave) comprimida y penetrada (?), asciende mucha y blanca impureza (o mucha impureza y enfermedad blanca ?); «blanco» se dice por

[83] Fr. 69, 6-7 V.
[84] Fr. 70, 6 V.: *kênos dè paōtheis Atreïda*[*n*.
[85] Cfr. fr. 335 V.

la hinchazón.[86] ...«sus bordas ya han cedido»: también sus bordas han envejecido; «ha realizado muchos y frecuentes viajes»: como alegoría... habiendo ésta navegado se han hecho viejas (*scil.* las bordas) por los muchos y frecuentes viajes por mar[87] ... no por haberse hecho vieja (dice ésta) estar amarrada o (haber dejado) las reuniones; ... la vieja nave desiste de navegar (nuevamente).[88]

El sujeto sigue siendo la nave, que ha envejecido por las numerosas travesías marítimas, y ahora está encallada en un banco de arena que crece a su alrededor (*anasteíkhei*), la comprime y penetra en su interior, evidentemente

[86] Ll. 8-13: *thliboménēs autês kaì perainoménēs pollè akatharsía anaporeúetai kaì leukē· eírētai dè tò leukós dià to éparma*. En las ll. 11 y 12 *leuke* y *leukos* pueden ser interpretados *a*) como sustantivos *leúke*, *leûkos* «enfermedad blanca» (Page 1955, p. 193), pero *leúkos* no está atestiguado en ningún otro lugar; *b*) como adjetivos *leuké* y *leukós*: en tal caso, el primero concuerda con *akatharsía* (para la posición del adjetivo, cfr. más allá, l. 19 s. *dià tous polloùs ploûs kaì pyknoús*), el segundo (*leûkos* con acentuación lesbia) puede entenderse como una cita del texto alcaico, introducida por el artículo *tó*, como es habitual en el lenguaje exegético, cfr. por ejemplo Sapph. fr. 213, 3 s. V.: *antì toû s[yn]zux*. Véase la discusión en Barner 1967*a*, pp. 151 s.

[87] Ll. 13-21: *hoîa dè skél<ea>* (*skélē* pap.) *ēdē kekhōrēke aútai· kaì tà skélē autês pepalaiōta[i· póll]a te kaì tháme[a] drom[oísai· hōs e]pì tês allēgoría[s ...]. pepleukyíai autêi dià tous polloùs ploûs kaì pyknoùs ēdē p[a]laià gégone[n*. En la l. 13 es dudoso si la cita del texto empieza en *hoîa* o en *skéle* (transcrito por error en lugar de la forma dialectal *skélea* o *skéle'*): cfr. la discusión en Barner 1967*a*, pp. 152 s. En las ll. 16 y 17 acepto los suplementos de Gallavotti 1957*a*: *tháme[a]* y *hōs e]pi*.

[88] Ll. 23-28: *ou dià tò [pepa]laiôsth[ai autē phēsi ka]thormisthênai ē[toi tês] synousí[as]* (o *tón synousiōn?*) *pepa[ûsthai]· he naûs p[a]laià toû [pâlin]· pleîn k[a]tískhei*. En la l. 24 he suplido *autē* (scil. la nave) *phēsi* en lugar de *ethélei* (Gallavotti) o *boúletai* (Merkelbach): la longitud de las líneas, que pueden contener 17-20 letras, ofrece un espacio idóneo; hay que excluir *ethélei* si se acepta *pepaýsthai* (Hamm), adecuado al sentido del contexto (cfr. *infra*); para *phesi*, cfr. la alegoría anterior fr. 73, 5 V. En la l. 25 *étoi* (Hamm) es explicativo según el uso gramatical, significa «o sea», «esto es», cfr. Kühner-Gerth 1955, II, p. 163d.

a través de las grietas y las roturas producidas por el choque contra el «escollo oculto». Es indudable que la situación de ruina e inercia senil aquí representada presupone la circunstancia descrita en la alegoría anterior (fr. 73 V.).[89] La nave ha embarrancado en la arena, porque está seriamente dañada, está deteriorada y vieja, y sus piernas/bordas (*skélea*) están flojas y desencajadas.[90] *Psómmos* y *skélea* son los dos nuevos semas que dan la idea inmediata de marchitez y ruina. Las *skélea*, las «piernas» de hombres o animales, son en sentido traslaticio las «obras de albañilería», las «murallas»: una acepción no documentada antes del siglo V a.C.[91] Se ha visto ya el uso ambivalente de *toîkhos* como «murallas de la ciudad» y «costados» de la nave.[92] Es pues muy verosímil que también aquí, como en las precedentes alegorías, Alceo haya animado lo inanimado, designando como «piernas» los elementos de madera que sostienen a la nave, esto es, como ha interpretado Merkelbach,[93] «las tablas laterales que se unen entre ellas

[89] Los frr. 73 V. y 3061 col. II V. no pertenecen al mismo poema, como han supuesto Page 1955, pp. 193 ss., y Merkelbach 1956, pp. 92 ss.: véanse las justas objeciones de Koniaris 1966, pp. 385 ss.; cfr. Rösler 1980, p. 121. Respecto a la col. I de 3061, 8-14 y sobre todo 24-26 (fr. 16 = 73, 8-10 V.), que no parecen pertenecer a la misma columna que 8-14, remito a las hipótesis de Barner 1967*a*, pp. 138 s.

[90] En la expresión alcaica *skélē* ... *kekhōreke* el verbo *khōréō* es apropiado para significar el aflojamiento, la desconexión de las piernas/bordas de la nave, ya viejas; como se explica, inmediatamente después, en el comentario: «sus bordas se han hecho viejas»; es pertinente para el sentido de *khoréo* el cotejo con Herodt. 1, 120; 122 que aduce Barner 1967*a*, p. 153: así traduce él el enunciado completo: «Wie (?) die Seiten schon auseinandergegangen sind»; cfr. Treu 1963*a*, p. 15: «Wie ihm die Spanten schon dahin sind».

[91] Cfr. Aristoph. *Lys.* 1170, con el comentario de Wilamowitz 1927*a*, p. 290. Véase además la alegoría horaciana (*Carm.* 1, 14, 4) *nudum remigio latus*.

[92] Cfr. p. 409.

[93] 1956, p. 94.

en forma de V, a proa y a popa» formando las dos bordas de la nave.[94] No es distinto el procedimiento en la metaforización del término «arena» como «impureza», «podredumbre» de un cuerpo enfermo,[95] metaforización posibilitada por el color blanco de la arena mezclada a la espuma del mar y por la impureza de un absceso o un bubón.[96] Es significativo que el autor del comentario use, en la exégesis del poema, términos como «impureza», «hinchazón», «tumefacción», propios del lenguaje médico.[97]

Ello permitiría lanzar la hipótesis de una estructura alegórica en diversos planos: la arena oprime o comprime a la nave, sube en torno a ella[98] y, empujada por el agua, penetra en su interior a través de las fisuras y grietas de las bordas;[99] hinchada por la arena, la nave tiene el aspecto de un bubón blanco en crecimiento repleto de impureza.[100] Sin embargo el participio pasivo *perainoménes* «penetrada», con su significado exclusivamente sexual,[101] deja

[94] Interpretación aceptada por Stark 1959, p. 48 n. 12 y Barner 1967*a*, p. 152.

[95] A este lugar de Alceo se refiere Hesiquio, s.v. *psómmos· akatharsía. (kapnós).* El glosema *kapnós*, como me comunica E. Degani en carta del 22/5/1978, no está en su lugar sino que se refiere al lema *psólos* (Hesych. ψ 243 Schm.).

[96] Cfr. ll. 10-13. Hay que notar a propósito de esto que el autor del *Schol.* Hom *Od.* 5, 403 (p. 205 Dind.) explica como «impureza» (*akatharsía*) el lema «espuma del mar» (*halos ákhnē*) que la ola vierte sobre la playa.

[97] Para *akatharsía* cfr. Hippocr. *Aff.* 22; *Epid.* 5, 31; *Fract.* 31. Para *éparma* cfr. Hippocr. *Epid,* 1, 2; 7, 4; Soran. 1, 48.

[98] Cfr. l. 3 *osteíkhei* del texto alcaico y l. 10 *anaporeúetai* del autor del comentario.

[99] Así Steffen 1959, p. 43 y sobre todo Treu 1963*a*, p. 15, que traduce «das eingedrungene unsaubere Wasser»; por «agua sucia» entiende él el agua mezclada con arena (= impureza, cfr. nota 96) que ha penetrado en la nave.

[100] Ll. 11-13: se le llama «blanco» por la hinchazón.

[101] De los tres significados del verbo *peraíno*: *a*) llevar a término o a cumplimiento; *b*) penetrar; *c*) perforar (cfr. L.S.J. s.v.) el único posible en

lugar a la hipótesis[102] de que introduzca el sema metafórico de vieja prostituta (*pórne*). A dar validez a esta línea interpretativa han contribuido *a*) la ambivalencia de la palabra *skélea* (l. 13); *b*) la confrontación con el lagunoso fragmento 117 V. de Alceo, donde la aparición de las palabras «nave» (v. 21), «prostituta» y «prostituir» (*pórnai* v.26; *p*[*órn*]*aisin* v. 29) han inducido a ver una «mezcla» de alegorías;[103] *c*) la recurrencia de la misma metáfora nave/prostituta en Meleagro y en Filipo de Tesalónica.[104]

Y con todo, a pesar de los argumentos invocados en su favor, la doble figuración de la nave/prostituta no parece en realidad lo bastante clara. El enunciado exegético «siendo comprimida y penetrada» —esto es «hallándose en la condición de ser, etc.», o bien «si es comprimida y penetrada»—[105] «asciende mucha y blanca impureza», aplicado a una prostituta vieja y enferma (así debería ser por su relación analógica con la nave), no parece tener ningún sentido plausible. ¿Por qué la impureza de una vieja meretriz debería subir cuando realiza el acto sexual? ¿Y por qué precisamente cuando, durante el acto, es comprimida y penetrada por el hombre?[106] Tratándose de una imagen binaria

---

nuestro contexto es quizás el segundo, cuyo sentido es erótico, cfr. *Com. ad.* fr. 14 Kock; *Anth. Pal.* 11, 339, 2; Diog. Laert. 2, 127. Sin embargo no excluyo el sentido de «llegando al término (de sus viajes)», como me sugiere Agostino Masaracchia, que remite a Pind. *Pyth.* 10, 28.

[102] Apenas aludida por Lobel 1951, p. 120, y luego desarrollada por Page 1955, p. 195 y Merkelbach 1956, p. 93; cfr. también Barner 1967*a*, pp. 151; 153; 158 ss., y Rösler 1980, pp. 121 y 236.

[103] Merkelbach 1956, p. 95 n. 4; pero ver las observaciones de Barner 1967*a*, p. 160 n. 1: «Zur ausgeführten Allegorie gehört mehr als die Andeutung zweier möglicherweise verschiedener Bildbereiche».

[104] *Anth. Pal.* 5, 204 (Meleagro); 9, 416 (Filipo).

[105] Barner 1967*a*, p. 157.

[106] E. M. Voigt (en el aparato a 3061 col. II) aduce un interesante paralelo con Plauto, *Men.* 403: «saepe tritam (*thliboménēs*), saepe fixam (*pe-*

(nave/prostituta), para que tenga sentido es indispensable que cada elemento de las dos imágenes mantenga una recíproca coherencia y verosimilitud.

Estas objeciones subsisten aunque se entienda *leúke* como sustantivo, «enfermedad blanca»,[107] palabra del lenguaje médico que designa la enfermedad cutánea descrita por Celso como vitíligo;[108] su síntoma característico es un emblanquecimiento de la piel, el pelo y los cabellos. No se trata pues de una especie de «lepra», como se suele entender,[109] enfermedad cutánea también, pero caracterizada por la aparición en la piel de erupciones de volumen vario.[110] Page, que presumiblemente se ha planteado las mismas objeciones que nosotros, ha intentado eliminarlas con una intervención en el texto de la l. 12,[111] interpretando toda la expresión de las ll. 12-14 del modo siguiente: «la lepra (*sic*!) ha subido por sus piernas», y puesto que, como se dice enseguida en el texto del comentario, las piernas

---

rainoménēs). Pero es obvia la observación de que en el texto griego falta precisamente la palabra más significativa, correspondiente a *saepe*, por ejemplo *pollákis*, con lo cual no está expresada la idea de iteración que hubiera hecho inteligible la imagen.

[107] Así Lobel 1951, p. 120; Page 1955, pp. 192 s.

[108] Cels. *De med.* 5, 28, 19; cfr. el análisis de Ebbel 1967, pp. 103 ss.

[109] Cfr. L.S.J. s.v. *leúke*.

[110] Ya en Herodoto 1, 138 *leúke* y *lépre* «lepra» son enfermedades netamente distintas, y no de otro modo en Hippocr. *Prorrh.* 2, 43. A partir de Platón (*Tim.* 85a 1) y Aristóteles (*Hist. an.* 518a 12; *Gen. an.* 784a 26; *Probl.* 10, 4-5) los síntomas de la *leúke* son los mismos que describió algunos siglos más tarde Pablo Egineta (médico del s. VII d.C.) 4, 5 Heiberg: *he leûke metabolé tís esti toû khrotòs epi tò leukóteron, hypò glıskhrou te kaì kollódous ginoméne phlégmatos.* Cfr. Poll. *Onom.* 4, 193 y Grmek 1985, pp. 288 ss.

[111] Corrigiendo *hoîa dè* en *dià dè* Page 1955, p. 193 conjetura el siguiente texto en Alceo: *kaì leûkos osteíkhei, dià dè skélea / ēdē kekhōrek'* —⏑ *aútai*, pero cfr. Barner 1967*a*, p. 152.

son viejas, explica: «están descompuestas por la vejez y la decadencia senil». El caso es que se mantiene aún la dificultad de comprender por qué la enfermedad blanca, que además no comporta hinchazón o tumefacción, habría de *subir* cuando la mujer es comprimida y penetrada. Si nos atenemos estrictamente al texto, los pronombres *autês* (ll. 8 s.), *aútai* (l. 14), *autês* (l. 15), *autê<i>* (l. 19) sólo pueden referirse a la nave que es nombrada expresamente en la l. 27. Por otra parte, debemos ciertamente preguntarnos por qué razón el autor del comentario ha usado un término, *perainoménes*, cuya acepción es exclusivamente sexual. Pero no es posible responder a la pregunta, dada la escasez de documentación sobre el uso de *peraíno* «penetrar».

Convendrá atenerse a la hipótesis, que parece más fiable, de la constelación sémica *nave/bubón/ciudad.* El estado de putrefacción en que está la vieja nave «que mucho ha corrido»[112] describe, fuera de metáfora, la condición de escualidez y ruina de la ciudad de Mitilene, caída voluntariamente bajo el poder de su loado Pítaco.[113] Si miramos ahora el contexto de la poesía alcaica, uno no puede dejar de sorprenderse al constatar que algunos de los epítetos que Alceo asesta a su rival[114] están en perfecta coherencia con el significado de esta analogía. Nos llaman la atención *gaúrex* «ufano», «arrogante», *phýskon* o *gástron* «panzudo», «barrigudo», *agásyrtos* «impuro», «sucio», «corrupto», explicado por los antiguos también como *akáthartos.*[115] Ahora bien, las palabras *akatharsía* y *éparma*, que designan en sentido

[112] Ll. 16 s.: sobre el uso de *trékhein* referido a la nave, cfr. *supra*, pp. 417 s.

[113] Cfr. *supra*, pp. 423 ss.

[114] Diog. Laert. 1, 81 = Alc. Test. 429 V.

[115] Zonar. 13 *agásyrtos· ho akáthartos.*

estricto la descomposición de la nave, en sentido traslaticio significan el primero «depravación», «corrupción»,[116] y el segundo «vanidad», «orgullo vano».[117]

En esta contextualidad se vislumbra, a través del símbolo del bubón, la emblemática figura física y moral de Pítaco, el panzudo, el hinchado, el impuro que oprime[118] y contamina con su corrupción a toda la ciudad, hasta convertirla en un gran bubón pútrido como él mismo. La nave/ciudad no quiere ya confiarse a timoneles discordes para una navegación por mar en que la tormenta es la normalidad; se niega pues a navegar no «porque sea vieja» (ll. 23 s.), sino porque busca el amarre de la paz, confiada por inercia al único timonel que es un arrogante tirano;[119] una paz, sin embargo, que imponía el cese de toda actividad política. Nos dice Aristóteles[120] que los medios de que disponía la tiranía para asegurarse el poder son la eliminación de las personalidades eminentes, la abolición de las comidas en común (*syssítia*), de las camarillas políticas (*hetairíai*) y de toda actividad educativa. Ahora bien, la alusión a las reuniones simposíacas de los nobles[121] parece referir-

[116] Cfr. Demosth. 21, 119.

[117] Sotad. 9, 4 Pow.; cfr. Hesych. s.v. *éparsis· hyperēphanía*.

[118] L. 8: *thliboménēs*. No es casual, por parte del autor y del comentario, el uso del verbo *thlíbo*, que puede aplicarse indistintamente a la nave comprimida, en sentido real, por la arena y a la ciudad oprimida o afligida, en sentido traslaticio, por la impureza de Pítaco (cfr. L.S.J. s.v. *thlíbo*). En suma: *thlíbo*, como *akatharsía* y *éparma*, no son palabras escogidas al azar, sino funcionales para la exégesis de la alegoría en tanto que expresan el aspecto concreto, visivo y a la vez moral de la acción.

[119] Fr. 306g V., que es una invitación perentoria a aprovechar la buena ocasión para caer sobre las espaldas de Pítaco y poner fin a la malvada insolencia (*kakês hybreos*) del tirano. En realidad Pítaco había sido elegido esimneta, jefe con plenos poderes, por sus conciudadanos de Mitilene (pp. 423 s.), pero para Alceo el esimneta seguía siendo igualmente un tirano.

[120] *Pol.* 5, 1313a 34 ss.

[121] Ll. 25 s.: *tês synousías pepaûsthai*. Sobre el carácter convivial de la *synousía* véase Herodt. 2, 78; Plat. *Symp.* 173a; *Leg.* 2, 652a; 672a.

se precisamente a las reuniones de las camarillas que Pítaco había prohibido. El poeta está aún en el exilio y reitera con icástica violencia sus ataques contra la ciudad que le ha traicionado, no escuchando su llamada perentoria a no quedarse inerte, a resistir a Pítaco y apagar su sed de poder.[122]

El mensaje que hace llegar ahora a los *hetaíroi* es un feral mensaje de reproche y acusación contra los mitilenios responsables de la degradación política y moral de su ciudad, pero indirectamente también contra quien ha sido principal artífice de ella.

Las cuatro alegorías «mayores» que hemos examinado (mayores en el sentido de que la tradición las ha transmitido en condiciones de mejor legibilidad) presentan un pedazo muy vívido de la historia de Mitilene entre los siglos VII y VI a.C.; podríamos decir que la poesía de Alceo fue el canto del cisne de la antigua aristocracia mitilenia. Se entiende que el cuadro político dibujado por el poeta tiene una verdad suya particular, la verdad de la camarilla de los Alceidas, en el momento en que se había roto irremediablemente el equilibrio oligárquico que en un poema del exilio evoca con nostalgia y amargura.[123]

En una tal situación de conflicto, de enfrentamientos armados entre facciones contrarias, la alegoría se convierte en el instrumento comunicativo más idóneo para operar en el ámbito del grupo de compañeros de armas, atados por el vínculo del juramento. Su función es transmitir el mensaje en un lenguaje velado y alusivo *comprensible sólo* para el auditorio de compañeros, y su eficacia cognitiva y emo-

[122] Cfr. *supra*, pp. 423 s.

[123] Fr. 130b, 3-6 V., donde se evocan las instituciones de la asamblea y el consejo como signos tangibles de aquel régimen oligárquico de que el padre y el abuelo del poeta habían gozado hasta la vejez.

cional está en relación directa con la novedad de la información que acarrea y la peculiaridad de la representación alegórica. El «escándalo» semántico de metáforas inauditas, como lluvia/sedición, sostén/escollo, arena/impureza no era comprensible fuera del restringido círculo de la hetería.

Constituye un falso problema preguntarse si la nave representa la *ciudad* o la facción, y en qué casos la una o la otra. Nuestro análisis ha demostrado claramente que su significado constante es la ciudad, y en este sentido la alegoría de la nave fue adoptada por Teognis y Esquilo. Pero ¿qué significaba para Alceo el término «polis», que aparece más de una vez en la poesía alcaica? ¿«Ciudad» como conjunto unitario de centro urbano y campo o la ciudad-estado con su complejo cívico como expresión de precisas condiciones sociales, culturales y políticas? Fue común a todo el mundo antiguo un doble uso de la palabra.[124] Es obvio que en la alegoría alcaica de la nave representa a la ciudad en sentido político, la ciudad-estado de régimen oligárquico. La relación analógica nave/ciudad se basa en la estructura misma de la nave, con sus espacios interiores distribuidos según los mismos criterios que inspiran la organización del espacio urbano. Sobre la base de esta misma analogía, algunos siglos más tarde, pudo Ennio[125] designar con la palabra «calle» (*agea*) el pasadizo que a través de los bancos de remeros lleva de proa a popa y con «plaza» (*forus*) el castillo de popa.[126] Más tarde Horacio, en la célebre oda 1, 14 que parte de la alegoría de Alceo, con pleno respeto a su modelo, simbolizó el Estado romano y sus calamidades políticas, como interpretó correctamente Quin-

[124] Véase Finley 1977*b*.
[125] *Ann.* 492 Vahl.[2] = 512 Skutsch.
[126] Cfr. el análisis de Bettini 1979, pp. 35 s.

tiliano (8, 6, 44) en su exposición sobre la alegoría y la metáfora, cuando observa que la nave es el Estado romano, las olas y las tempestades son las guerras y el puerto la paz.[127]

Pero, aún antes, la alegoría fue, en Arquíloco, el instrumento para transmitir a sus compañeros de armas mensajes militares en las vicisitudes de la colonización de Tasos. En la alocución a su conciudadano y compañero Glauco, la amenaza de una batalla inminente con los tracios es representada con la metáfora del mar en una tormenta:[128]

> Mira, Glauco: el mar es agitado desde el fondo por las olas,
> derecha se alza una nube sobre las cimas de los Giras,
> signo de tempestad; un miedo súbito nos coge.[129]

[127] No es éste sin duda el lugar donde afrontar de nuevo el viejo y siempre actual discurso crítico sobre los motivos alcaicos en la oda 1, 14 de Horacio: véase últimamente Bonanno 1980*b*, con bibliografía. Me limitaré a observar que el poeta latino ha reelaborado a su manera, en estrecha relación con la situación política de su tiempo, elementos sacados no sólo de las dos primeras alegorías (cfr. *novi fluctus* con el v. 1 de la segunda alegoría; ver Barner 1967*a*, p. 136 n. 3), sino también de la cuarta: la invitación perentoria *fortiter occupa portum* (vv. 2-3) contamina, en la forma habitual de Horacio, el v. 8 de la segunda alegoría «corramos a un puerto seguro» y el «anclaje» definitivo de la cuarta (cfr. Alfonsi 1954, p. 218), o sea el anclaje de la paz. La expresión horaciana calca, al menos formalmente, (cfr. Bonanno 1980*b*, p. 187) el enunciado alcaico de la segunda alegoría, pero su mensaje es el de la cuarta, es decir la renuncia definitiva por parte de la nave, ya deteriorada y vieja, a volver al mar, y, fuera de la alegoría, a afrontar de nuevo los graves riesgos de la guerra civil. El puerto, que en el poema horaciano la nave debe ocupar con firmeza, es, como entendió Quintiliano, el puerto que asegurará al Estado romano una paz cierta y duradera.

[128] Fr. 91 T., citado por Heráclito (*All. Hom.* 5, 3) como ejemplo de discurso alegórico. Arquíloco, dice, empeñado en las arriesgadas aventuras de la lucha con los tracios, «parangona la guerra a la ola del mar en una tormenta».

[129] Los Giras son el monte más alto de Tenos, isla de las Cícladas, cfr. Cic. *Ad Att.* 5, 12, 1, y Sandbach 1942, pp. 63 ss.

Olas (*kýmata*)/soldados, tempestad (*kheimón*)/guerra son, como se ha visto, semas metafóricos formados sobre símiles épicos; del mismo modo el término nube (*néphos*)/soldados o guerra,[130] que parece encontrarse también en Alceo.[131]

En otro fragmento, que pertenece seguramente al mismo poema, la alegoría adopta el corte de una descripción excitada y dramática de naves que son presa de las olas, como si el poeta narrase el episodio en el momento mismo en que lo vive:[132]

...van a la deriva en el mar las naves veloces
...aflojemos las velas
...soltando los cordajes de la nave, toma el viento favorable,
...(salva) a los compañeros, para que nos acordemos de ti
5 ...aleja (el miedo?) y no lances
...se alza la ola revuelta
...pero tú provee (*prométhesai*)

En estas palabras, quizá dirigidas al propio Glauco, se entrelazan representaciones y alocuciones con estilemas e imágenes que aparecen de nuevo casi idénticos en las odas alegóricas de Alceo.[133] La imagen, en la concreción visual de la tempestad marina y del peligro de naufragio que co-

[130] Hom. *Il.* 4, 274; 23, 133 «nube de infantes»; 17, 243 «nube de guerra».

[131] Fr. 302c, 5 V.: cfr. Cuadro comparativo.

[132] Fr. °92 T No me parece dudoso que estos versos son de Arquíloco y pertenecen al mismo poema del fr. 91 T.: lo ha mostrado Adrados 1955, pp. 206 ss. sobre la base del metro y el contexto; cfr. West 1974, p. 128. No son convincentes los argumentos contrarios a la paternidad arquiloquea de H. Wood 1966, que se basa en el uso arcaico de *promethéomai* (v. 7), ni la hipótesis de Boserup 1966 de que los versos son trímetros yámbicos y no tetrámetros trocaicos.

[133] Cfr. Cuadro comparativo.

rren las naves, es el anuncio simbólico de una acción de guerra conducida por enemigos externos contra los compañeros de la hetería. De ahí la perentoria exhortación dirigida al comandante para que siga la buena ruta, prevea el gran riesgo y provea sin demora a la salvación de sus hombres. La advertencia para que provea, que evite lo peor, significa en otras palabras que el jefe deberá evitar, con su experiencia y capacidad, un suceso aventurado e imprevisto, y si tiene un buen resultado su acción permanecerá en la memoria (cfr. v. 4) de los compañeros como una prueba ejemplar de valía y coraje.[134]

La idea de «previsión», en su significado ambivalente de saber náutico y habilidad y prudencia política, se convierte en Alceo, siempre en el contexto alegórico de la nave, en una norma inquebrantable de la acción política. Quien puede hacerlo y tiene capacidad para ello, debe prever la ruta desde tierra; una vez se está en el mar, es preciso correr con el viento presente y no hay forma de cambiarlo, se va como lleve el viento.[135] Este es el consejo del hombre inteligente (*synetós*), sagaz y experto; el *asýnetos* es quien no está en condiciones de comprender y por tanto prever los acontecimientos; es la situación que se describe en la primera analogía con el verbo *asynnétemmi* «no comprendo»:[136]

[134] A un contexto alegórico análogo parece pertenecer la metáfora marina *psykhàs ékhontes kymátōn en agkálais* «con la vida en brazos de las olas», Archil. fr. 21 T., como ha mostrado Portulas 1982.

[135] Fr. 249 V. En el v. 9 *tòi paréonti trékhen anánka*, el verbo *trékhen* suele creerse corrupto por motivos métricos (*paréontĭ tr.* en lugar de *paréontī tr.*). Pero casos de *correptio attica* (*paréontĭ tr.*) aparecen aun en Safo, fr. 16, 19 V. y en Alceo, fr. 332, 1 V. (*tínà prós bían*). El argumento decisivo que aconseja dejar inalterado el texto es que el verbo *trékhein* aplicado a la nave está, como se ha visto (pp. 417 s.), dentro del estilo de las alegorías alcaicas (cfr. Gentili 1986). El dativo instrumental *toi paréonti* sobreentiende *anémoi*, cfr. el v. 5 *anémlo* (Page) *katékhen aétais*.

[136] Cfr. p. 414.

en la confrontación de los vientos, fuera de metáfora en el choque entre las facciones, el poeta no tiene la capacidad de intuir lo que pueda pasar; en la tempestad ha perdido la orientación. Leemos en Diógenes Laercio (1, 78) que Pítaco solía decir que es propio de los hombres inteligentes prever (*pronoêsai*) las situaciones difíciles antes de que se produzcan para evitar que se produzcan, y de los hombres fuertes resolverlas cuando se han producido. Él experimentó a sus expensas la validez de esta sabia norma en los momentos más negros de la guerra civil, pero, a la inversa de su rival, con un éxito parejo a la agudeza de su sagacidad política. La observancia de la previsión adoptará más tarde, en Solón, el valor de un precepto moral en sentido amplio, de una forma de actuar y obrar en los riesgos que toda actividad humana comporta; quien intenta obrar correctamente, sin prever la amenaza que le supera, cae en una ceguera total, pero a otro que obra mal dios le concede el buen éxito que lo libra de la insensatez.[137]

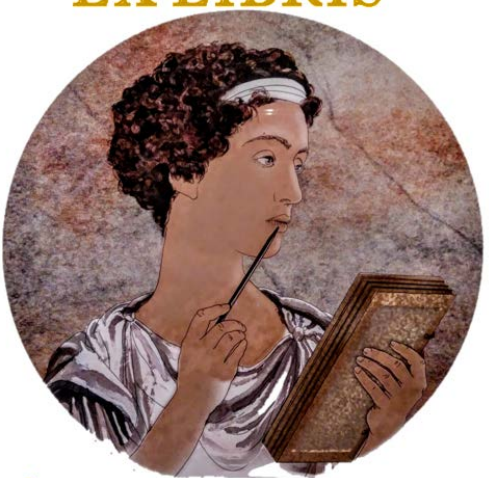
Queda por considerar qué idea es la que corre en Arquíloco bajo el plural «naves». Si, como se ha dicho, la imagen de la tempestad es alegórica, cada uno de sus elementos debe tener un referente preciso: así lo ha mostrado el análisis de las alegorías alcaicas. Y el referente no son sin duda las ciudades. Y además ¿qué ciudades? La circunstancia histórica donde se enmarca la alegoría es la guerra contra los tracios, un vivo eco de la cual se recoge en los fragmentos conservados de la obra de Arquíloco.[138] Aun admitiendo que la situación descrita en los dos fragmentos arquiloqueos aludiese a un ataque de los tracios contra Tasos, la amenaza en todo caso se dirigiría a la ciudad (no las ciudades) que constituía

[137] Sol. fr. 1, 65-70 Gent.-Pr.
[138] Cfr. frr. 8; 120 T.

el asentamiento pario en la isla. Una hipótesis posible es que las naves designen a las facciones o los núcleos armados parios empeñados en el combate contra los tracios.

Parece lícito concluir que la nave como símbolo de la ciudad-estado en sus varias y múltiples zozobras civiles tiene su matriz en la poesía alcaica, a quien debe su larga y próspera fortuna en la literatura arcaica [139] y moderna.

EX LIBRIS



ARMAUIRUMQUE

[139] Véase Gerlach 1937; Kohlmeyer 1934.

XIII

LA VENERANDA SAFO

cabellos de violeta, sonrisa de miel, veneranda Safo

(ALCEO, fr. 384 V.)

Este famoso verso de Alceo[1] tiene una historia en la crítica sáfica, y más exactamente en todas las míticas especulaciones sobre la pureza de los amores de Safo y en las modernas idealizaciones de su poesía. El apóstrofe de un poeta contemporáneo: «cabellos de violeta, *casta* (o *pura*), sonrisa de miel, Safo» según la interpretación más divulgada, ofrecía un buen argumento a los mantenedores de la castidad de Safo contra las acusaciones de inmoralidad y amor perverso (*aiskhrá phılía*) de los antiguos biógrafos.[2] Pero, como demostró con argumentos decisivos W. Ferrari,[3] faltaba a esa castidad profana un auténtico fundamento en el texto, puesto que el epíteto *ágna* era desviado de su sentido arcaico, limitado exclusivamente a la esfera de lo sagrado: el deslizamiento semántico hacia la acepción moral o de costumbres, de «casto, virginal», no se encuentra antes del siglo V, y en tal sentido el epíteto va asociado las

[1] Fr. 384 V. La atribución a Alceo puede considerarse segura. Hefestión (p. 45, 12 Consbr.), a pesar de que omite el nombre del autor, cita el verso como ejemplo de dodecasílabo alcaico: es muy verosímil que cite a Alceo y precisamente, dada la normalidad del ejemplo, del inicio del poema, según su habitual modo de citar.

[2] Sobre la crítica antigua ver Della Corte 1950, y ahora Treu 1966.

[3] Ferrari 1940, pp. 38 ss.

más de las veces a otra palabra que determina en qué consiste la pureza o la castidad.[4]

Sin embargo, la investigación de Ferrari, a pesar de los acreditados consensos que ha recabado,[5] no parece convincente en sus conclusiones: él cree que Alceo dirigió su apóstrofe a Safo con la misma actitud formal con la que hubiera invocado a una divinidad, como si el poeta, sintiendo en ella «la pureza de la deidad» se hubiera complacido amorosamente en «el soplo divino de una poesía ardiente y dulcísima». En sustancia, Alceo habría anticipado en algunos siglos lo que luego había de convertirse en un lugar común en la grecidad y en la crítica idealizante de nuestro tiempo: la mitificación de Safo como décima Musa y de su poesía como expresión irrepetible de una inspiración divina. Tales conclusiones, a las que se llega con un salto excesivamente largo respecto al precedente análisis del valor de *hagnós* en la poesía arcaica, eran en realidad coherentes con la orientación crítica de estricta observancia crociana. El ensayo de G. Perrotta sobre Safo, escrito apenas cinco años antes (1935), representaba en el sector de los clasicistas la presencia más acreditada de aquella orientación. A la presunción de descubrir en el verso de Alceo un juicio moral se opuso una segunda presunción, no menos abstracta, la de reconocer en él un juicio estéti-

[4] Ferrari 1940, p. 40. No creo que se deban gastar más palabras para mostrar la errada interpretación del *ágna* alcaico presente en el ensayo de Williger 1922, p. 47. Aunque reconoce con razón que *hagnós* en su sentido secundario de «ritualmente puro» y por lo tanto «casto, virginal» («keusch, jungfräulich») aparece claramente por vez primera en los trágicos (pp. 44 y 47), propende luego sin embargo a reconocer ya en el epíteto alcaico el significado de «casta, virginal». Pero Safo no era casta y virginal si tuvo un marido y una hija (Cleis).

[5] Cfr. Moulinier 1952, p. 40 n. 6; Bowra 1961, p. 239; Treu 1963*a*, p. 180.

co: dos posiciones extremas que han cometido el error de eludir los términos de la perspectiva en la interpretación, esto es los contenidos mismos del arte sáfico y su función y sentido en el ámbito de la comunidad donde Safo operó.

A estas consideraciones se unen otras que conciernen al uso arcaico de *hagnós*, entendido, demasiado genéricamente, como «sacro, divino» y, en algún que otro caso, incluso como equivalente de *hierós* cuando se refiere este término a objetos o cosas pertenecientes a la divinidad.[6] Para desmentir la afirmación de Ferrari de que *hagnós* aparece en ocasiones como epíteto que alterna con *hierós* bastaría recordar las palabras con que el coro del *Agamenón* de Esquilo (vv. 219 s.) estigmatiza la impía manifestación del pensamiento del rey. En su secuencia solemne, los tres adjetivos (*dyssebé*, *ánagnon*, *aníeron*) puntualizan cada uno un rasgo característico de aquello que en la acción y en las actitudes del hombre no va conforme a la naturaleza y la voluntad de los dioses, lo impío, lo impuro y lo sacrílego.[7] No es metódico sostener la sinonimia de *hagnós-hierós* y *hierós-semnós* basándose en la constatación de que en distintos autores los tres adjetivos se usan como epítetos del mismo objeto y de la misma cosa. Si Safo define como *ágnon* el canto por las bodas de Héctor y Andrómaca (fr. 44, 26 V.) y Teognis (v. 761) como *hierón* el canto que celebra a los dioses, o bien si Simónides describe como *hagnón* el agua de las Musas y Eurípides más tarde llamará *semná* a las aguas de Pirene, ello no significa que los tres epítetos fueran sentidos en algunos casos como sinónimos: sólo se puede decir que denotaban aspectos no idénticos de lo sagrado o, cuando lo sugieran connotaciones textuales y otros elemen-

[6] Ferrari 1940, p. 50.
[7] Ed. Fraenkel 1950, p. 128.

tos concomitantes, que habían sido rebajados a puros epítetos ornamentales.

Indagaciones sistemáticas de los últimos decenios, desde el estudio de E. Williger[8] hasta los recientes ensayos de Rudhardt,[9] han mostrado la diferencia sustancial de valor entre *hagnós* y *hierós*.[10] La riqueza del vocabulario religioso de que podía disponer peculiarmente la lengua griega, expresaba la variedad de significados y coloraciones que acompañó para los griegos a la idea de lo sagrado: significados y coloraciones que reflejaban no sólo la naturaleza ambivalente de lo sagrado, sino también la evolución del espíritu religioso del hombre griego desde Homero hasta el siglo IV. Está hoy ya establecido que *hagnós* designa uno de los aspectos típicos de lo sagrado: la profunda reverencia o el temor religioso que inspira; en otros términos todo lo que en él es inquietante y está prohibido para el hombre y que representa un tabú. Lo documenta su uso desde Homero a los trágicos, con referencia tanto a divinidades (Ártemis, Atenea, Perséfone), como a una fiesta religiosa, como a lugares sagrados.[11] Al contrario, no es claramente iden-

[8] Williger 1922.

[9] Rudhardt 1958, pp. 39 ss.

[10] Para *hierós*, además de las excelentes observaciones de Wilamowitz 1931, pp. 21 s., y de Pagliaro 1953, pp. 89-122, cfr. Wülfing-von Martitz 1959 y 1960-61, que ha tenido el mérito de reaccionar ante la vieja hipótesis de una doble etimología de la palabra y otras explicaciones racionalistas que atribuyen a uno de los dos significados («sacro» o «perteneciente a los dioses» y «grande, fuerte») una prioridad cronológica. Para *hagnós*, *hágios* y *ágos* es fundamental el ensayo de Chantraine-Masson 1954, pp. 103 ss.; no puede decirse lo mismo de la voz *hagnós* en Chantraine 1968, s.v. *házomai* 3, donde entre otras cosas el autor no menciona siquiera en la lagunosa sección bibliográfica su ensayo redactado en colaboración con Masson. Útil por la amplitud de su documentación bibliográfica es Moulinier 1952. Al análisis de Williger 1922 nada nuevo añade Roloff 1952-53, p. 115.

[11] Cfr. Chantraine-Masson 1954, p. 103.

tificable en la poesía arcaica el otro sentido de *hagnós*, el de «ritualmente puro»,[12] que se ha considerado desde Williger como un desarrollo complementario del primer significado, es decir como el otro aspecto de lo sagrado, la pureza, cualidad propia de los dioses por su alejamiento de todo contacto humano.[13]

Alguna otra observación será necesaria, cuando menos para integrar y en algún caso corregir cuanto se ha dicho hasta ahora sobre el uso del epíteto en la lírica griega; no me ocuparé, se entiende, de los lugares de Baquílides (*Dith.* 17, 8-10) y de Píndaro (*Pyth.* 1, 21) que examinó Gerber[14] y confirman una vez más el primer significado de *hagnós* («que infunde miedo» o «que inspira veneración»).

En el diálogo sobre los oráculos de la Pitia (*De Pyth. orac.* 17, 402c), Plutarco, hablando sobre la fuente de las Musas que brotaba junto al antiguo santuario de Tierra, cita el fragmento 577a P. de Simónides[15] para confirmar la tradición relativa al uso sacro de aquel manantial de agua, destinada a abluciones y libaciones en honor de los dioses; y poco después, polemizando con Eudoxo de Cnido, añade que a aquel agua se la llamaba erróneamente agua del

[12] Para el valor de la expresión formular *hagnôs kaì katharôs* (Hes. *Op.* 337; *Hom. hymn. Apoll.* 121) remito a las observaciones de Williger 1922, p. 47. Hay que advertir, por otro lado, que el v. 337 de los *Trabajos* de Hesíodo es casi con certeza interpolado (cfr. Stengel 1892, p. 447 n. 4), a pesar de la opinión contraria de West 1978*a*, p. 241.

[13] Cfr. Chantraine-Masson 1954, *loc. cit.*

[14] Gerber 1965.

[15] Fr. 577a P.:

éntha kherníbessin aryetai tò Moisân
kallikómōn hypénerthen hagnon hydōr.

donde se saca para las lustraciones
el agua venerable
bajo el lugar de las Musas de bella cabellera.

Éstige o que las Musas eran sus vigilantes a la vez que inspiradoras del arte profético. Tal opinión, a la que había dado fe Eudoxo y que Plutarco rechaza, se basaba naturalmente en el antiguo carácter ctónico del oráculo cuando, antes de la llegada de Apolo, la profetisa de Delfos era la Tierra; y al antiguo culto ctónico había de remontarse sin duda la asociación con el oráculo de las Musas, antiguas divinidades de las fuentes, como permite suponer el discurso de Plutarco sobre su presencia en Delfos.[16] Estos elementos son seguramente indicativos del significado originario de *hagnós* como atributo del agua de las Musas, un agua venerable para los mortales, prohibida para cualquier uso que no fuera sacro, y cuya fuente surgía en un lugar destinado en otro tiempo a un culto ctónico. El sentido secundario y más reciente de «puro»,[17] que podría parecer obvio para un agua surgiente y por añadidura lustral, no es aquí el que prevalece, como indican el carácter cultual del lugar y las tradiciones que florecieron sobre él.[18] Que Simónides sintió aún en el epíteto de forma acentuada este sentido primario se observa en el polémico fragmento sobre la virtud (579 P.), la cualidad que el poeta personifica como un valor supremo y casi inalcanzable hasta el punto de colocarla en lugares inaccesibles y solitarios para mostrar luego su abstracción y la dificultad de encontrarla entre los hombres.[19] Precisamente la confrontación con He-

[16] Para mayores detalles ver el comentario *ad loc.* de Flacelière 1962, p. 56.

[17] Como traduce Edmonds 1924, p. 315.

[18] En el fr. 577b P., perteneciente al mismo poema que el fr. 577a P., hay que leer quizás *hagnà epískope* (*Kleioi*) *kherníbōn* y no con Diehl y Page *hagnân e. kh.* (*aûthis ho Simōnídes tḗn Kleiō̄ proseipōn 'hagnàn epískopon kherníbōn ktl.'*, Plut. *Mor.* 402d). Para *hagnós* como epíteto de las Musas ver nota 41.

[19] Cfr. Gentili 1964, p. 292.

síodo (*Op.* 286 ss.), de quien parte Simónides, da la medida de la distancia que separa al hombre de esa mítica «virtud», habitante solitaria de una sede veneranda (*khôron hagnón*), invisible, prohibida al acceso de cualquier mortal, o al menos sólo accesible a aquellos pocos hombres de valía, si los hay, que hayan dado prueba de capacidades excepcionales, una «virtud» más que humana que suscita reverencia como una diosa, porque exige de quien se le acerca sacrificios y pruebas extremos. Una sacralidad necesaria, en la intención del poeta, para la estructura y el sentido de la personificación, en cuanto confiere al carácter excepcional de la persona divina y del lugar que ella habita la marca de lo inaccesible y lo prohibido.

En Píndaro (*Ol.* 3, 21) el epíteto ha sido comúnmente interpretado en el sentido por así decir laico de «justo, imparcial», el sentido más inmediato y obvio para un intérprete moderno, tratándose del veredicto (*krísis*) de los jueces de competiciones atléticas: por esta razón se ha creído poder identificar aquí el más antiguo ejemplo del rebajamiento de la noción religiosa hasta un sentido más decididamente ético.[20] Pero tal interpretación viene desmentida por algunos hechos precisos tanto internos como externos al texto. El primero, la sacralidad de los actos de Heracles como la importación desde los Hiperbóreos del olivo sagrado y la institución de los agones olímpicos en honor de Zeus, a quien el héroe había consagrado altares; el segundo, la dignidad sacra de los jueces de la competición, que se ataban en el cumplimiento de su cargo por un juramento religioso. Un juicio pues que, por pronunciarlo personas investidas de un cargo religioso, era sagrado e intangible. Vale

[20] Williger 1922, p. 47, y en general los intérpretes de Píndaro, excepto Farnell 1932, p. 26.

la pena notar que la noción religiosa del epíteto se pone en evidencia de forma connotativa con el raro *hagízo* (v. 19), palabra no documentada en otro lugar de Píndaro.

Estas últimas observaciones confirman lo que con razón se admite hoy más o menos explícitamente: el sentido complementario y secundario de «puro» no es claramente «perceptible» antes de la poesía trágica.[21] Safo y Alceo, al menos en los pocos casos en que el contexto favorece una interpretación segura, no se apartan del sentido básico de *hagnós*.

Safo usa el epíteto como atributo de un templo (fr. 2, 2 V.), de un canto (fr. 44, 26 V.) y de las Cárites.[22] En el primer caso el objeto es de por sí susceptible de ser *hagnós*, en la peculiaridad de la situación que permite indiscutiblemente suponer un lugar preciso de culto afrodítico destinado a un círculo restringido de personas (Safo y sus compañeras) con ceremonias y ritual propios (epifanía de la diosa, etc.):[23] aquí el epíteto enfatiza la sacralidad exclusiva del lugar prohibido a los extraños al culto o bien a los extraños a la comunidad sáfica. Más difícil, pero sólo aparentemente, es el segundo caso, el *mélos ágnon* del poema para las bodas de Héctor y Andrómaca en la sugestiva escena de la llegada de los esposos a Troya cuando, al son de las flautas y bajo el estrépito de los crótalos, las vírgenes entonan el canto y se levanta hacia lo alto su eco poderoso (*ákho thespesía*). El más común *hierón* hubiera sido el epíteto más obvio, como se ha visto en Teognis a propósito del canto en honor de los dioses[24] y como indica Alceo con la expresión *íras ololýgas* (fr. 130b, 20 V.), el grito ri-

[21] Cfr. Roloff 1952-53, p. 115.
[22] Frr. 53; 103, 8 V.
[23] Ver Lanata 1966, p. 68.
[24] Cfr. p. 443.

tual de las mujeres en la ceremonia sagrada de los concursos de belleza. El discurso sobre la homericidad del texto, más sensible aquí que en ningún otro lugar de Safo, no sirve para justificar la elección de atributo,[25] del mismo modo que no servía el argumento de la alternancia en el uso y por lo mismo la equivalencia de ambos adjetivos que aducía Ferrari. Aun admitiendo que se trate aquí de una extensión del uso homérico (*Od.* 21, 259), la dificultad para explicar el epíteto se mantiene si no se recae en la explicación simplista *hagnós* = *hierós*,[26] puesto que lo que quiere determinar el atributo en Homero es no tanto el carácter «sagrado» de la fiesta como, más puntualmente, según se deduce de la expresión que sigue, la prohibición de tirar con el arco que impone la sacralidad de la fiesta:[27] un aspecto de la noción de «sagrado» que el contexto sáfico excluye. Lo sugestivo de la escena que cierra el poema (vv. 21-34) reside no sólo en el sentido de visible esplendor y en el tono de alegría festiva que envuelve a los esposos, sino sobre todo en la solemnidad plena de una gran ceremonia presentada en los momentos esenciales de su desarrollo, desde la llegada de los esposos hasta el himno a Apolo y el canto en honor de ellos. Si, más allá de cualquier consideración que devuelva el poema a su sociedad y su tiempo,[28] se ob-

[25] Kazik-Zawadzka 1958, pp. 94 s. ha reparado en que «el eco infinito» repite el homérico *ekhè thespesíe* y que *hagnós* como atributo del canto religioso representaría una extensión del uso respecto a la expresión homérica *heorte toîo theoîo hagné* (*Od.* 21, 258 s.): así como es «sagrada» una fiesta religiosa, del mismo modo es «sagrado» el canto ritual de una ceremonia o una fiesta.

[26] Explicación que el análisis de Kazik-Zawadzka (1958, p. 95) permite sobreentender, si no entender explícitamente, con el acercamiento del *íros* de Alceo al *ágnon* de Safo.

[27] Cfr. Chantraine-Masson 1954, p. 103.

[28] Está ya establecido que el modelo de la fiesta descrita en el poema está sacado de la vida contemporánea (ver por último Page 1955, p. 71;

serva el modo en que está construido el sentido de estos versos, la escena se muestra estructurada en una serie gradual de elementos de la esfera auditiva (vv. 24-27; 31-33) y olfativa (v. 30) asociados a palabras que pertenecen a la esfera de lo sagrado.[29] Mixtura de sonidos y perfumes eficazmente expresiva,[30] en tanto que confiere al desarrollo de la ceremonia sagrada la marca inconfundible de un evento extraordinario que realza el suceso real hasta el rango sobrehumano de una mítica fiesta para esposos «semejantes a los dioses» (vv. 21; 34). No sólo «lo antiguo y lo nuevo», es decir el lenguaje tradicional y el corte personal de la escena,[31] sino también lo humano y lo divino se funden en una atmósfera de grandiosa solemnidad. En la asociación de estos elementos *significantes* queda precisado el sentido de *ágnon* y del epíteto que le sigue (*thespesía*), ya documentado en Homero como epíteto de los grandes acontecimientos, que califica lo excepcional de un suceso y a la vez el

---

y cfr. nota 30) y podemos creer también probable que el poema fuese compuesto para celebrar la boda de una compañera de la comunidad sáfica (ver. sobre todo Rösler 1975, p. 275).

[29] *Mélos ágnon, ákho thespesía, elélysdon* (= *olólyzon*), cfr. *ágnon* en el v. 22 (donde, a causa de la laguna, no tenemos evidencia de la conexión del epíteto con el sustantivo). Para *ololygmós*, *ololygé*, *ololyzo* como palabras del ritual religioso, ver Deubner 1941 y Ed. Fraenkel 1950, pp. 296 ss. (*ad* v. 594 ss.).

[30] La estructura se articula según el esquema de una ceremonia religiosa real: canto de apertura (el de las vírgenes), grito de las mujeres (*elélysdon*), canto de los hombres en honor de Apolo y luego de los esposos. El grito de las mujeres caracterizaba al momento culminante de la entera ceremonia, el inicio del sacrificio (cfr. *Od.* 3, 450 y Ed. Fraenkel 1950, *loc. cit.*, que de todos modos cita a Alceo pero omite a Safo). Aquí el sacrificio lo presupone la rápida alusión al humo y al perfume de la mirra, de la casia y del incienso. Para el grito ritual emitido casi coincidiendo con el ataque de un canto peánico, se encuentra una comparación indicativa en Jenofonte, *Anab.* 4, 3, 19.

[31] Page 1955, p. 71.

estupor o el miedo que suscita en quien escucha y en quien ve.[32] La idea que expresa aquí *ágnon* no es aquella idea descolorida de «conforme al rito» (*hierón*) como en el poema de Alceo,[33] sino la idea connotativamente coherente con el sentido del contexto, de la emocionalidad de lo «sagrado», del estremecimiento que comunica lo «sagrado» en la solemnidad de una fiesta: un canto arcano[34] es el de las vírgenes que con sus voces agudas dominan a los sonidos de la flauta y al fragor de los crótalos.

En el tercer caso, la ausencia de un contexto *significante*, en Safo como en Alceo (fr. 386 V.), deja abierto el problema. De todas formas, no es presumible que las Cárites sean llamadas *ágnai* por ser «hijas de Zeus» (Sapph. fr. 53 V.) y por lo tanto «puras». Es presumible en cambio que el epíteto deba conectarse con su origen ctónico de antiguas divinidades de la vegetación; una hipótesis que puede justificar con la misma verosimilitud la presencia del mismo epíteto para las Musas.[35]

[32] Como en las locuciones *thespesíe phýza* y *ekhêi thespesíei* (*Il.* 9, 2; 8, 159), cfr. L.S.J. s.v. *thesp.* 2.

[33] Fr. 130b, 20 V.: aquí la referencia a la fiesta anual de los concursos de belleza es puramente episódico; concierne al tema del poema —que versa sobre la desventurada condición del exiliado—sólo en cuanto el hecho representa una pausa alegre a las penas del exilio. No se pone en primer lugar la sacra solemnidad del acontecimiento, sino la presencia de las protagonistas, las bellas mujeres de Lesbos, que desfilan envueltas en largos peplos. El poeta se limita sólo a indicar el carácter ritual de la ceremonia en su punto culminante con la mención del grito ritual de las mujeres (cfr. p. 448).

[34] Los adjetivos «sagrado», «maravilloso», «festivo» son todos muy aproximativos y genéricos. Ni siquiera «solemne» recoge el sentido preciso del epíteto; «venerando» es el término más apropiado, aunque no tan expresivo; mejor es «arcano», al cual inicialmente se vincula el sentido de lo sagrado y del estupor religioso, cfr. Battaglia 1961, s.v. «arcano».

[35] Simon. fr. 577b P. (cfr. nota 18); Aristoph. *Ran.* 875 s.; Crat. Theb. fr. 1, 10 D.[3]; *Orph. hymn.* 76, 10 y 11 (ed. Quandt[2]).

Queda finalmente por considerar el uso de *ágnos* como atributo de Atenea en el poema de Alceo[36] donde se narra el sacrilegio de Áyax Oileo cuando arranca a Casandra de la estatua de Atenea. La diosa, encolerizada por el ultraje sufrido, desencadena la tempestad que hace naufragar las naves de los Aqueos. Aquí el epíteto se muestra apropiado al papel de Atenea y a su funesta venganza. La emocionalidad de lo sagrado se despliega en la acción así como en el aspecto exterior de la diosa, en la lividez de su rostro y en lo terrible de su mirada (vv. 23-25), que infunden espanto.

El trazado que hemos ido siguiendo en el análisis semántico de *hagnós* permite ya alcanzar el verdadero sentido del apóstrofe alcaico.

El verso está construido con tres epítetos cerrados por el nombre propio (*Sápphoi*) de cláusula. Una estructura sin duda no casual, como no es casual la elección de los atributos. Quizás el orden de la secuencia de los tres adjetivos viene determinado por la necesidad métrica del dodecasílabo, pero pudiera también responder a una necesidad expresiva intrínseca: el tercer atributo debe colocarse precisamente en el lugar que ocupa como necesario complemento del segundo; también, los dos bisílabos *ágna-Sápphoi* ocupan respectivamente posiciones de relieve en las sedes más sensibles del verso. La necesidad métrica se identifica en este caso con una necesidad semántica. De ahí algunos hechos morfológicos y fonéticos que parecen «anormales»[37] a la luz de la lengua lesbia, pero que no son tales si se observan en el ámbito de la mayor convencionalidad del len-

[36] Fr. 298, 17 V. *ágnas Pallados.*

[37] La forma metaplástica *mellikhómeide* en lugar de *mellikhómeides* y *Sápphoi* en lugar de la forma originaria, no disimilada, *Psápphoi.* Además de Treu 1963*a*, pp. 150 s., ver la nota en Gentili 1965*b*, pp. 224 s.

guaje alcaico respecto al sáfico. Analizados en sus elementos constitutivos, el primer epíteto (*ióplok'*) y el tercero (*mellikhómeide*) tienen en común un valor alusivo y la procedencia de la esfera de lo sagrado. «Sonrisa de miel» corresponde a un compuesto alcaico, no atestiguado en otro lugar, que asocia el segundo elemento del epíteto homérico para Afrodita (*philommeidés*)[38] a una palabra típicamente sáfica del lenguaje amoroso.[39] «Cabellos de violeta» (o «de corona de violeta»), con su simbología floral de genuino tipo afrodítico,[40] está formado también sobre un compuesto sáfico análogo (*iókolpos*) atributo de una diosa[41] o de una esposa (fr. 30, 5 V.). Los atributos primero y tercero, pues, se muestran complementos necesarios del segundo por cuanto delimitan la noción de lo sagrado en la esfera cultual de Afrodita, o mejor califican como afrodítica la sacralidad que expresa *ágna*.

¿Cuál es entonces el sentido del apóstrofe entero, estructurado con tres epítetos religiosos, y en particular cuál es el sentido de *ágna* como atributo de persona, uso no atestiguado antes del siglo V? Se podrá seguir creyendo que este, aparentemente por lo menos, afectuoso saludo de un poeta contemporáneo quisiera significar un homenaje a la irrepetible grandeza de la poesía de Safo. Pero si nos atenemos al sentido real del contexto alcaico, la salutación se configura como un homenaje reverente a la sacra dignidad de la poetisa en cuanto ministra de Afrodita y a la gracia amorosa que ésta le confería.

[38] *Il.* 3, 424; *Od.* 8, 362.

[39] *Méllikhos* como atributo de los ojos de la esposa (fr. 112, 4 V.), de la voz (frr. 71, 6; 185 V.), del soplo del viento (fr. 2, 11 V.) en un lugar consagrado a Afrodita: cfr. Lanata 1966, pp. 68 s.

[40] Una exhaustiva documentación en Gentili 1958*a*, pp. 184 ss.; cfr. Lanata 1966, p. 69. Hay que recordar además el equivalente *iostéphanos* como atributo de Afrodita en *Hom. hymn. Ven.* 18 y en Solón, fr. 11, 4 Gent.-Pr.

[41] Frr. 21, 13 V.; 103, 3 V.: Hebe (Lobel, Gallavotti) o Afrodita (Treu 1976, p. 169).

APÉNDICES

Apéndice I

EL ARTE DE LA FILOLOGÍA

> Filología... es aquel arte honorable que exige a quien lo cultiva sobre todo una cosa, retirarse a un lado, dejarse tiempo, hacerse silencioso, siendo un arte y una pericia de plateros de la *palabra*, que debe realizar un trabajo atento y finísimo, y no lo alcanza nunca si no lo alcanza *lento*. Pero precisamente por esta razón es hoy más necesario que nunca; precisamente por este medio nos atrae y nos encanta más fuertemente que nunca, en el corazón de una época del «trabajo», y quiero decir de la prisa, de la precipitación sin decoro y sudorosa, que quiere «despachar» inmediatamente cualquier cosa, incluso cualquier libro antiguo y nuevo; para un tal arte no es tan fácil despachar cualquier cosa: enseña a leer bien, o lo que es lo mismo a leer lentamente, en profundidad, mirando adelante y atrás, no sin segundas intenciones dejando puertas abiertas, con dedos y ojos delicados...
>
> (F. Nietzsche,
> *Aurora. Pensamientos sobre prejuicios morales*)

«Filología» en sentido especializado suele designar la «disciplina que, mediante la crítica textual, se propone reproducir o reconstruir e interpretar correctamente textos o documentos literarios».[1] Una acepción distinta es la de «doctrina que estudia el origen y la estructura de una lengua».[2] Este segundo uso de la palabra pertenece a la tra-

[1] Battaglia 1968, s.v. Cfr. Pfeiffer 1968, p. 3: «Scholarship is the art of understanding, explaining, and restoring the literary tradition».

[2] Battaglia 1968, *ibid.*

dición inglesa: *philology* es sobre todo la ciencia del lenguaje, mientras que *scholarship* es el término que indica en general la actividad correspondiente a las disciplinas que se designan como filológicas.[3]

Pero, en sentido amplio, ha sido también entendida como estudio de una civilización en todas las manifestaciones de su vida cultural. Uno de los mayores representantes de la filología clásica alemana, U. von Wilamowitz, define así el campo y los objetivos de su actividad de filólogo:

> Die Philologie, die immer noch den Zusatz klassisch erhält, obwohl sie den Vorrang, der in dieser Bezeichnung liegt, nicht mehr beansprucht, wird durch ihr Objekt bestimmt, die griechisch-römische Kultur in ihrem Wesen und allen Äuerungenihres Lebens. Diese Kultur ist eine Einheit, mag sie sich auch an ihrem Anfang und ihrem Ende nicht scharf abgrenzen lassen. Die Aufgabe der Philologie ist, jenes vergangene Leben durch die Kraft der Wissenschaft wieder lebendig zu machen, das Lied des Dichters, den Gedanken des Philosophen und Gesetzgebers, die Heiligkeit des Gotteshauses und die Gefühle der Gläubigen und Ungläubigen, das bunte Getriebe auf dem Markte und im Hafen, Land und Meer und die Menschen in ihrer Arbeit und in ihrem Spiele... Weil das Leben, um dessen Verständnis wir ringen, eine Einheit ist, ist unsere Wissenschaft eine Einheit. Die Sonderung der Disziplinen Philologie, Archäologie, Alte Geschichte, Epigraphik, Numismatik, neuerdings auch Papyrologie, hat lediglich in der Beschränktheit des menschlichen Könnens ihre Berechtigung und darf auch in dem Spezialisten das Bewutsein des Ganzen nicht ersticken.[4]

Promoviendo la filología a «ciencia histórico-filológica omnicomprensiva», Wilamowitz pretendía sacar el estudio

[3] Fowler-Fowler 1964, s.v.
[4] Wilamowitz 1927*b*, p. 1.

del mundo greco-romano de un aristocrático aislamiento, para sumergirlo en las corrientes más vivas de la historia de la cultura. Una operación que, en el momento en que identificaba la filología con la historia de la cultura, terminaba por descuidar el carácter específico de la disciplina, creándole indudables problemáticas existenciales. Los confines y las tareas de la filología habían sido objeto ya de amplias y profundas polémicas en la cultura alemana del XIX, entre el rumbo de la filología formal en sentido estricto de G. Hermann y el rumbo filológico-histórico de A. Boeckh, que identificaba la tarea de la filología con la reconstrucción de la vida de la antigüedad clásica mediante el conocimiento y la comprensión de sus manifestaciones concretas. Sobre los pasos de la tradición histórico-filológica se colocó entre nosotros Pasquali, que entendió la filología esencialmente como disciplina histórica; sin embargo, él negaba la definición de ciencia, reservándola exclusivamente a las ciencias exactas y las ciencias de la naturaleza, y reivindicaba agudamente para la fuerza de la intuición y la imaginación una de las funciones preeminentes en la actividad del filólogo. Así lo escribe:

La filología no es ni ciencia exacta ni ciencia de la naturaleza, sino, esencialmente si no únicamente, disciplina histórica: esto lo sabe cualquier filólogo serio que haya reflexionado un poco sobre su propio oficio. Y cualquier filólogo que no sea perfectamente desconocedor de los métodos de las demás disciplinas, perfectamente privado de cultura general, perfectamente incapaz de pensar claramente, sabe muy bien que no sólo en los estudios de la antigüedad clásica sino, y más aún, en las demás disciplinas las verdades más importantes se han, antes que demostrado, intuido fantásticamente; sabe que, señaladamente, las matemáticas exigen de quien las cultiva una fuerza de imaginación mucho mayor que la filología, de la cual, según alguien, filólogos científ-

ficos en obsequio a la ciencia querrían ver desterrada la fantasía. Sin la fantasía no se puede representar sólidos, ya no de *n* dimensiones, sólo de tres; sin fantasía no se puede entender el más simple teorema estereométrico.[5]

Un enfoque sustancialmente correcto del problema debatido entre estas dos tendencias opuestas, y aún hoy actual para la teoría de la crítica, está, a nuestro parecer, en la distinción teorizada en 1882 por H. Usener, que delimitó los dos campos específicos de la investigación, reservando a la filología la crítica y la reconstrucción del sentido, y a la indagación histórica la interpretación global del mundo antiguo.[6]

En la cultura griega y romana la actividad correspondiente a la del moderno filólogo era, como es sabido, la gramática, que comprendía en su ámbito también la crítica y la edición de textos, una actividad que, según la terminología hoy en uso, es filológica en sentido estricto. El debate moderno que apuntábamos sobre la naturaleza, la función y los límites de la filología repite, en sus términos esenciales, la discusión de los antiguos respecto a la definición de la gramática: si la escuela de Crates separaba de-

[5] Pasquali 1964, p. 50. No es por casualidad si después de muchos años las reflexiones de Pasquali han encontrado múltiples confirmaciones, en ámbito científico, en las consideraciones de físicos, científicos y matemáticos. Aun operando en ámbitos distintos, cada vez más literatura y ciencia se encuentran y convergen en el plano imaginativo. Para el matemático Michele Emmer (1991), por ejemplo, creatividad matemática y artística conciden, porque ambas «inventan» algo de la nada, o bien descubren algo que está «en otro lugar», en otro nivel de realidad.

[6] Usener 1907, pp. 1-35: esas páginas, que contienen el texto (con añadidos y modificaciones) de una conferencia pronunciada por Usener en Bonn en Octubre de 1882, fueron publicadas de nuevo en ocasión del V Congreso Internacional de la FIEC (Bonn, 1-6 Septiembre 1969) por Wolfgang Schmid 1969, pp. 13-36.

cididamente la gramática de la crítica literaria e histórica, subordinando la primera a la segunda, Dionisio Tracio y más tarde, siguiendo sus huellas, Asclepíades de Mirlea (siglo I a.C.) preferían incluir en la gramática también el momento de la interpretación global, definida como «gran gramática» y distinta de la «pequeña»,[7] el segundo distinguiendo en el ámbito de la gramática dos momentos distintos, que él designó respectivamente como «técnica» e «histórica».[8]

Pero en el terreno específico de la ecdótica (por usar la cómoda denominación de dom Quentin)[9] la actividad de los filólogos alejandrinos había logrado ya un alto grado de conocimiento teórico y técnico, tanto en el terreno de la crítica textual como en el de la exégesis lingüística y la interpretación crítica. La metodología de Aristarco de Samotracia, quizás el más grande de los filólogos alejandrinos, había ya advertido, en el ámbito de la interpretación homérica, la exigencia de un acercamiento antropológico que consistía de hecho en interpretar a Homero con Homero,[10] a la luz del contexto social y las costumbres de la edad heroica que el poeta describe.

En realidad todavía hoy el discurso sobre la filología tiene su punto nodal en la división o no de sus competencias entre filología y crítica literaria en sentido amplio. A juzgar por los enfoques concretos de la investigación, subsiste una innegable diferencia entre los estudiosos en el modo de entender la relación entre los dos campos de ope-

[7] *Ars gramm.* I, p. 5 Uhlig; cfr. *Schol.* Dionys. Thr. p. 114, 28 Hilg.

[8] Sext. Emp. *Adv. math.* I, 252-253.

[9] Quentin 1926.

[10] Cfr. Römer 1924, pp. 16; 179-81. La tendencia a limitar el alcance metodológico de la experiencia de Aristarco en relación con su maestro Aristófanes parece haber dejado lugar finalmente a una más justa valoración de la validez de su método: cfr. Grube 1965, pp. 129 ss.

raciones. Por una parte la ecdótica, superando los procedimientos fijados en la primera mitad del siglo pasado por Lachmann,[11] se ha convertido en una técnica de tipo científico fundamentada en bases estadístico-matemáticas;[12] por otra parte se tiende a postular una estrecha interdependencia entre el momento específico de la reconstrucción del texto y una interpretación global que acoja las instancias y los instrumentos epistemológicos de las modernas ciencias humanas, desde la semiótica hasta la antropología cultural.[13] Así, la distinción entre los dos momentos de la investigación, explícitamente teorizada por Bense,[14] no excluye de ningún modo una estrecha relación de interdependencia. Distingue este autor entre el concepto de texto y el de literatura. El primero puede ser descrito en términos estadísticos y estructurales, la literatura en términos de lógica y de fenomenología del texto. En última análisis, las cuatro perspectivas propuestas por Bense, estadística,

[11] Sobre el método de Lachmann véase Timpanaro 1981.

[12] En este ámbito teórico se sitúan el intento llevado a cabo por Froger 1968 de traducir al lenguaje de la teoría de conjuntos y grafos la crítica textual, y la propuesta de Avalle 1978 de «transliterar la terminología corriente en sistemas de signos más formalizados» (p. VIII), una propuesta que, según su autor, tendría la ventaja de eliminar «los obstáculos que una terminología sustancialmente antropomórfica como es la tradicional opone de hecho a la solución de algunos problemas que permanecen insolubles (o casi) como por ejemplo el de la contaminación» (p. VIII). Sobre el valor de tales instrumentos de investigación tomados de la teoría de las funciones, remito a las observaciones de Segre 1979, p. 56: «Da la impresión de que el recurso a la teoría de las funciones no conlleva una ventaja considerable para la comprensión de los mecanismos de la tradición textual, sino sólo a su representación y esquematización». Sobre los problemas de la contaminación, la selección y la utilización de las variantes, véanse últimamente Froger 1979 e Irigoin 1979; cfr. Irigoin 1978.

[13] Véase por ejemplo Segre 1979. Sobre la aplicación de estos instrumentos críticos al estudio del mundo antiguo, con particular atención a la cultura griega arcaica, cfr. Gentili 1969*a* y Calame 1971.

[14] Cfr. Bense 1960 y Bense 1971.

lógica, fenomenológica y estética, aun con su autonomía de momentos sucesivos de la investigación, cooperan combinadas en la comprensión total del texto en su relación de mundo interno y mundo externo.

El texto es una estructura compleja de materiales lingüísticos e implicaciones métrico-rítmicas, referenciales y pragmáticas. Una pluralidad de disciplinas se ve por ello mismo envuelta en el proceso interpretativo, ya en el momento de la reconstrucción del texto.

La crítica textual tiene sin duda sus normas metódicas, por cuanto concierne al análisis sistemático de la tradición; pero tales reglas se deben integrar en cada nivel con la interpretación, respecto a la cual no pueden ser consideradas como límites no traspasables, cuando la estrategia de los significados, tal como emerge del contexto y de las situaciones extratextuales conocidas por el lector filólogo, requiere una elección precisa entre lecciones alternativas. En cuanto a la consideración estadística de las unidades significantes, esto es del número de sus apariciones, es de notar que tiene sin duda su interés y cumple su función crítica, siempre y cuando tenga en cuenta también los términos raros o únicos, que son también unidades significantes en el sistema general de relaciones de una estructura lingüística. La operación cuantitativa, en sustancia, define la densidad o el alcance de la información de un mensaje, pero no su especificidad cualitativa.

Tanto más indispensable es la función de la hermenéutica en el caso de las llamadas variantes equipolentes, para las cuales resulta insatisfactoria la propuesta metódica de Fränkel,[15] que sugiere «escoger esquemáticamente sobre la base de la calidad de los testimonios, o bien con toda arbi-

[15] Fränkel 1964, p. 141 n. 1.

trariedad», desde el momento en que las lecciones alternativas, precisamente por ser equipolentes, serían intercambiables. Una formulación «demasiado objetiva y por lo tanto inexacta», como se ha observado,[16] y que da lugar a dos objeciones de orden distinto. La primera nos lleva de nuevo a la distinción entre códices mejores y códices deteriores: estamos todos de acuerdo hoy en reconocer que no existen códices buenos en sentido absoluto, es decir libres de errores; también los códices incorrectos pueden contener lecciones buenas. La segunda objeción se refiere al discurso mismo sobre la equipolencia entre variantes, que en algunos casos se puede superar mediante una comprensión total del texto.

Querría aquí ejemplificar este concepto con un fragmento de Anacreonte (81 Gent.), de tradición indirecta, que nos ha llegado a través de dos testimonios tardíos, el *Etymologicum Magnum* (714, 38) y la *Orthographia* de Juan Cárax, gramático del siglo VI d.C.[17] Las dos citaciones discrepan en la palabra inicial del fragmento. En el *Etymologicum* se lee:

Thrēïkíēn síonta khaítēn

y en la *Orthographia* de Cárax:

hōrïkḗn síonta khaítēn.[18]

[16] Waszink 1975, p. 23 n. 29.

[17] Cfr. Egenolff 1900, p. 618.

[18] *Horikēn* cod.: corr. Egenolff. En cuanto a *síonta*, si se trata en efecto de un participio presente *síonta -seíonta*, como atestiguan los dos testimonios que citan el verso, o de un participio aoristo *sĭónta* como se ha entendido a partir de Ahrens, cfr. Gentili 1958*c*, p. 157.

Ambas lecciones dan un sentido satisfactorio, ya que son igualmente plausibles las expresiones «agitando la cabellera tracia», en la hipótesis de que se hable de un muchacho de Tracia, como era precisamente Smerdis, uno de los muchachos que canta el poeta, y «agitando la cabellera en flor». También en el plano métrico ambas lecciones son válidas: con *hōrikḗn* el verso tiene la estructura de un dímetro trocaico; con *Thrēïkíēn* tetrasílabo la de coriambo y reiziano, una figura métrica bien documentada en Anacreonte.[19] Y si entendemos la palabra como trisílaba, lo cual es igualmente posible, la expresión, como en el caso de la lección *hōrikḗn*, asume la forma del dímetro trocaico.

El criterio en que se han inspirado los editores, que han escogido unánimemente *Thrēikíēn*, ha sido el paleográfico: *horikḗn*, como está escrito, erróneamente, en el códice *Hauniensis* 1965 de Cárax, sería una corrupción obvia de *Thrēikíēn*. Egenolff,[20] al contrario, creía que el originario *hōrikḗn* se habría alterado en *horikḗn* y, a partir de ahí, en *Thrēikíēn*. En realidad, la discusión se ha de situar en el terreno más sólido de la contextualidad, que, en este caso, tratándose de un fragmento, está constituida por el complejo de los testimonios sobre toda la obra poética de Anacreonte, sin olvidar los indicios que se puedan encontrar en sus imitaciones tardías, las *Anacreónticas*. Precisamente en el macrocontexto de nuestra información se recuperan algunos elementos determinantes para la elección textual. El primero, que es uno de los temas recurrentes en la poesía de Anacreonte, fue el elogio de la belleza y la florida juventud de Batilo, y el término que la definía debió ser precisamente *hṓra*, como se deduce de Máximo de

[19] Frr. 60 estr. 1; 111 Gent.
[20] Egenolff 1900.

Tiro.[21] El segundo elemento se obtiene fácilmente del tardío imitador de la *Anacr.* 17.18 Bergk,[4] donde el elogio de la cabellera de Batilo se presenta a través de la imagen del árbol que «agita su tierna cabellera» (v. 12 *hapalàs d'éseise khaítas*). Una imagen ciertamente sugerida por el modelo, como muestra el uso de la expresión *seíein khaítas*, contenida en el fragmento que examinamos. Se puede añadir que de Batilo, el jovencito a quien amó Anacreonte, tenemos noticia por Herodiano,[22] que es la fuente de Cárax.[23]

Este complejo de datos convalida la lección *hōrikḗn*, tanto más si consideramos que el adjetivo, como documenta Aristófanes,[24] es palabra propia del lenguaje amatorio.

Así pues, variantes que en un primer momento parecían equipolentes, en realidad no lo son. Si bien es difícil compartir literalmente la afirmación algo perentoria de Waszink,[25] según la cual serían «muy raros» los casos de absoluta equipolencia entre variantes, no deja de ser verdad que, como observa él mismo, su número está destinado a reducirse, en proporción directa con la profundización y el crecimiento de nuestros conocimientos.

Sin embargo, en el caso que ahora examinamos, aunque la lección *hōrikḗn*, por los motivos indicados, se muestra como genuina, la lección *Thrēikíēn*, que se configura como

[21] 18, 9 p. 233 Hob. = fr. 148 adn. Gent.; ahí se dice que la poesía de Anacreonte está «llena de la florida juventud de Batilo» (*Bathýllou hōras*). Es muy probable que *hōra* sea una palabra tomada del texto anacreóntico: es propio del estilo de Máximo de Tiro entretejer las paráfrasis de lugares o versos de los poetas antiguos con palabras extraídas de los textos originales que cita. Para otros particulares remito a Gentili 1958*c*, p. 159.

[22] *P. pathôn* fr. 103 (II p. 205 Lentz) = fr. 148 adn. Gent.

[23] Cfr. Egenolff 1888, pp. 4 ss.

[24] Fr. 245 K.-A. (= 235 Kock): *hōrikòn dè meirákion*; cfr. *Ach.* 272.

[25] Waszink 1975, p. 23.

variante significativa, permite importantes consideraciones sobre su origen. El elogio de la cabellera del tracio Smerdis fue también uno de los temas favoritos en la poesía de Anacreonte. El motivo de su cabellera cortada nos es también conocido por un papiro de Oxirrinco.[26] Resulta claro pues que precisamente el recuerdo de la cabellera del tracio Smerdis provocó en nuestro texto la sustitución de la «cabellera en flor» por la «cabellera tracia». Una variante no necesariamente tardía, en mi opinión muy antigua, quizás mencionada ya en las ediciones alejandrinas de Aristófanes de Bizancio y de Aristarco.

Pero podríamos formular aún otra hipótesis, concerniente a la primera fase da la tradición del texto, esto es a la fase oral-convivial. Una praxis constante del sistema cultural de los griegos fue la reutilización de los textos poéticos, épicos o líricos, en ocasiones siempre nuevas de la vida comunitaria, en los simposios[27] y en las recitaciones rapsódicas. A este propósito es oportuno especificar que, hasta época tardía, los rapsodos itinerantes solían alternar en sus actuaciones textos de la épica y de la lírica.[28] En cuanto se refiere a Anacreonte en particular, sabemos por Aristófanes[29] que, junto con Alceo, fue uno de los poetas preferidos para la reutilización de sus poemas en los banquetes de la Atenas del siglo v. En este punto es legítimo suponer que, en una determinada ocasión, uno de los comensales o un cantor de profesión introdujera a propósito la variante *Thrēïkíēn* como homenaje a un muchacho tracio presente en el banquete. Estaríamos así en el plano de

[26] Fr. 71 Gent.

[27] Cfr. Athen 6, 250b; Luc. *Ver. hist.* 2, 15.

[28] Véase sobre todo Chamael. fr. 28 Wehrli *ap.* Athen. 14, 620bd; cfr. Parte II, cap. 10, pp. 363 ss.

[29] Fr. 235 K.-A. (223 Kock = 30 Cassio), cfr. Anacr. fr. 182 Gent.

aquella técnica de adaptación a las nuevas situaciones que caracterizó, en esta fase de la cultura griega, a la técnica de retomar expresiones tradicionales de composiciones célebres.

He querido detenerme en este problema de crítica textual porque ejemplifica la compleja situación de un texto que ha pasado por una fase de transmisión oral. Si en este caso específico estamos en condiciones de recuperar con verosimilitud la lección genuina, debemos constatar por otra parte que el fenómeno de las lecciones adiáforas o equipolentes se verifica de modo sistemático en la tradición rapsódica de la épica, un fenómeno que puso en evidencia ya en el siglo I d.C. Flavio Josefo,[30] cuando ponía en relación las frecuentes variantes (*diaphoníai*) del texto homérico con su tradición mnemónico-oral. Una tradición fluida, pues, bien documentada por las variantes que se pueden encontrar en los papiros y en las citas de los autores antiguos, y que se remontan bien hasta la fase creativa de los aedos, bien hasta la fase principalmente repetitiva de las recitaciones rapsódicas. Variaciones no siempre casuales, sino a menudo determinadas por exigencias relacionadas con la variedad de las ocasiones y los lugares donde tenían lugar las exhibiciones. Por lo demás, este mismo fenómeno no fue extraño tampoco a la poesía lírica: entre muchos ejemplos, lo demuestra egregiamente el complejo de variantes con que se presentan algunos dísticos de Mimnermo y Solón acogidos en la colección teognídea para uso simposíaco.

Un caso ejemplar, para una teoría de la crítica de textos que hayan conocido una fase de transmisión oral, lo constituye el himno homérico a Apolo que, en algunas de sus partes (vv. 146-150 y 165-172), pertenecientes a la sección

[30] *Contra Apionem* I, 12.

delia del canto, nos ha llegado también por tradición indirecta, representada por Tucídides (3, 104, 4-5) además de Elio Arístides (34, 35).

La redacción tucidídea ofrece, respecto a la medieval, una serie de lecciones adiáforas, es decir de variantes concurrentes, generalmente de carácter formular, que no comprometen la corrección formal del texto poético. Nos encontramos pues ante dos redacciones, ambas válidas, que representan resultados paralelos de la tradición oral rapsódica. El editor no puede más que levantar acta del polimorfismo del texto, presentando una edición abierta de esos versos y colocando la redacción tucidídea en una sección propia del aparato.[31] Tradiciones de este tipo constituyen el terreno de aplicación más legítimo para el escepticismo de J. Bédier y para el principio que él sostiene de la individualidad de cada testimonio particular.

Esta orientación ecdótica se justifica en relación con la dinámica concreta de la tradición rapsódica, en cuyo ámbito tradición mnemónico-oral y tradición escrita, cuando ésta última existía, estaban en relación continua de intercambio e interdependencia.

En lo que concierne específicamente al himno delio, sabemos que existieron en época acaica dos redacciones escritas. La más antigua, sobre una tabla blanqueada (*leúkoma*), se guardaba en la propia Delos, en el templo de Ártemis. Según el *Certamen de Homero y Hesíodo*,[32] la transcripción habría tenido lugar por la admiración suscitada entre el público de la *performance* llevada a cabo por Homero en ocasión de la fiesta solemne de los jonios en Delos. La otra redacción, que se remonta a la segunda mi-

[31] Este es el criterio adoptado por Càssola 1975, p. 118.
[32] 315-321 Allen.

tad del siglo VI a.C., fue obra de un rapsodo de Quíos, Cineto, que, habiendo puesto por escrito el himno, reivindicaba su paternidad.[33] En cualquier caso, la divergencia entre la versión tucidídea y la de los códices medievales prueba que, a pesar de tales esporádicas transcripciones, el texto mantuvo el carácter fluido típico de la tradición rapsódica.

Otro aspecto atañe a la coloración lingüística de los textos. Me refiero en este momento al fenómeno macroscópico por el cual unos textos poéticos nacidos en una determinada área del mundo griego se vieron sometidos a una especie de afeite dialectal a causa de su utilización en otra área, por la tendencia natural de los ejecutantes y los copistas a seguir sus propias costumbres lingüísticas. Como se sabe, el fenómeno está bien documentado también en otras civilizaciones literarias: baste pensar en los cancioneros sicilianos de los siglos XIII y XIV, que sufrieron, a manos de los copistas, una progresiva toscanización. Para citar sólo los ejemplos más conocidos, ésta fue la peripecia textual de los poemas de Alceo y de Tirteo en ambiente ático. Una estrofa de Alceo (fr. 249 V.), que ahora podemos leer en su redacción lingüística originaria gracias al descubrimiento de un papiro, viene transmitida por Ateneo (15, 695a) como poema convivial anónimo y con una vestidura lingüística jónico-ática. En los mismos términos se plantea la jonización de las elegías de Tirteo. Se la ha soli-

[33] *Schol.* Pind. *Nem.* 2, 1c (III p. 29, 13 Drachm.), cfr. Càssola 1975, p. 101. No comparto la tesis de West 1975*a*, p. 165, que tiende a creer más reciente la parte delia del himno y a considerarla modelada sobre la sección délfica. En lo que se refiere a la expresión *anatétheiken hautôi* (o *autôi*) del escolio citado, opino que es mucho menos probable la otra posible interpretación, esto es que Cineto, habiendo puesto por escrito el himno a Apolo, lo atribuyera a Homero (en tal caso *autôi*): cfr. Wade-Gery 1952, pp. 21 ss., y, últimamente, las plausibles observaciones de De Martino 1983.

do considerar derivada no directamente de la épica, sino del dialecto jónico. Pero lo que en esta teoría no encuentra explicación satisfactoria es la presencia de dos dorismos seguros, como el futuro *aloiēseûmen* y el comparativo *málion* (= *mâllon*), y del acusativo en *-as* breve de los temas en *-a*. En realidad la *communis opinio* de la lengua jonia como lengua tradicional de la elegía es desmentida netamente por la lengua de las inscripciones elegíacas de la Grecia no jonia, que están redactadas normalmente en el dialecto epicórico. ¿Cómo postular entonces para la poesía destinada al canto y, en el caso específico de Tirteo, dirigida a los soldados con el fin de estimular sus virtudes guerreras, el uso de una lengua que no encuentra paralelo en los documentos escritos?

Una respuesta a este delicado problema la sugieren las inscripciones que conocemos tanto en su redacción original sobre la piedra como a través de la tradición literaria. El ejemplo más significativo es la inscripción para los muertos corintios en Salamina (7 Peek = 7 Pfohl), en que al dialecto jónico-ático de la citación plutarquea (*De Herodt. malign.* 870e) corresponde el dórico de la piedra. La única forma no jónico-ática que se ha conservado en el texto de Plutarco es el acusativo plural *Pérsas* con *as* breve, evidentemente para que no se viera comprometido el metro. A un análogo tratamiento ha sido sometido sin duda el texto de Tirteo, en el momento de su mayor difusión en la Atenas de los siglos V y IV. Las formas no jónicas mencionadas más arriba no hubieran podido ser jonizadas sin perjudicar el metro.[34]

El fenómeno fue bien comprendido por los editores alejandrinos, quienes, en la medida de sus posibilidades, in-

[34] Para una discusión más amplia cfr. Parte I, cap. 3, pp. 76 s.

tentaron restablecer las formas lingüísticas originarias en la obra de poetas como Alcmán, Estesícoro, Safo, Alceo, etc. Pero en muchos casos, cuando no tenemos el auxilio de una documentación epigráfica suficiente, no sabemos hasta qué punto, en su obra de restauración, se atuvieron efectivamente a las formas antiguas de los diversos dialectos y no a las de su tiempo.

La noción de «diasistema» que Segre[35] ha adoptado de la lingüística para aplicarla a la realidad de la tradición del texto, es el instrumento conceptual más idóneo para comprender el complejo de los fenómenos que he ilustrado. El término «diasistema», en la dialectología de Weinreich,[36] designa el sistema de compromiso entre dos sistemas lingüísticos en contacto o bien el suprasistema al que pueden referirse dos sistemas afines. Trasladado al ámbito de la crítica del texto, puede aplicarse tanto a la coloración lingüística como, más en general, al sistema de variantes que caracterizan al testimonio particular de una obra en cuanto expresión directa de la cultura y el gusto de su tiempo. Para definir la doble dimensión de esta perspectiva diasistemática, Segre distingue entre sistema lingüístico y diasistema estilístico. Pero en realidad, en lo que concierne al diasistema, que él asume como «estilístico», hay que observar que el sistema de variantes no puramente dialectológicas, características de un determinado testimonio, no recubre sólo el nivel estilístico, sino que constituye a veces una auténtica reelaboración del texto en función de un ambiente preciso, condicionado por exigencias de vario orden, y no en último lugar las del auditorio. Una convincente demostración de este aserto se puede encontrar en

[35] Segre 1979, pp. 58 ss.
[36] Weinreich 1963.

la reutilización de textos épicos y líricos en la tradición rapsódica y convivial de la Grecia antigua. La *Iliada* que nos transmiten los códices medievales es el resultado de un largo proceso de reelaboración y normalización, también en el plano de la estructura métrica del hexámetro, a partir de la más antigua citarodia aédica de Demódoco y Femio hasta la época helenística. Pensemos en el exordio de la *Antigua Iliada* (*Arkhaía Iliás*) de que nos habla Aristóxeno (fr. 91, 1 Wehrli), que muestra una estructura semántica y métrica absolutamente distinta del exordio que presenta nuestra edición de la *Iliada*. Y sin considerar luego otras variantes, como la que mencionan los gramáticos Crates (siglo II a.C.) y Nicanor (siglo II d.C.).[37]

El concepto de diasistema tiene una indudable función clarificadora en el polémico debate entre neolachmanianos y bédierianos, eliminando algunas certezas dogmáticas relacionadas con el postulado de la reconstrucción mecánica del texto y la edición crítica concebida como resultado absoluto y definitivo. Se reconoce hoy universalmente que son muy raras las recensiones mecánicas y que, por lo tanto, la reconstrucción del arquetipo es una operación siempre problemática y no siempre legítima. En los últimos decenios la perspectiva innovadora de Giorgio Pasquali ha recabado acuerdos cada día más amplios, hasta llegar a las posiciones radicales, aunque a veces discutibles, del último editor de Sófocles, Dawe.[38] Se entiende el concepto de

[37] Cfr. Giannini 1977, p. 45.

[38] Dawe 1964, particularmente el cap. VI sobre el concepto de arquetipo; Dawe 1973, sobre todo el cap. I sobre el *stemma codicum*; para una valoración crítica de la tesis de Dawe, cfr. Irigoin 1966; Irigoin 1977; Irigoin 1980. Esta nueva edición se ditingue en cualquier caso por la correcta disposición colométrica de las partes líricas y el inteligente análisis de los metros de Sófocles.

diasistema adecuado a las diversas formas que asume la tradición textual relativamente a las diversas épocas, a los diversos sistemas literarios e incluso al carácter específico de cada obra.

En el terreno de una fenomenología del texto en que interfiera el momento de la oralidad, merecen señalarse algunas importantes analogías entre la primera fase de la transmisión de la poesía griega arcaica y la tradición de la poesía repentizada culta del XVIII italiano, un fenómeno de nuestra historia cultural, hoy poco menos que ignorado, que deberían tener presente, por lo menos a título comparativo, los estudiosos del mundo antiguo, como lo tuvieron entre fines del XVIII y primeros decenios del XIX.[39] Algunos textos nos han llegado a través de la transcripción de escribas y estenógrafos que actuaban a veces sin que lo supiera el propio improvisador. Las transcripciones no eran revisadas por el autor. Las pocas ediciones impresas iban al cuidado de amigos y admiradores. Cuando en una nueva *performance* el público invitaba al poeta a cantar de nuevo un tema ya tratado en una actuación anterior, lo presentaba éste en una versión completamente distinta incluso desde el punto de vista de las estructuras métricas. Un nuevo canto pues, que sólo en el bosquejo temático repetía el anterior, de la misma manera que los bardos improvisadores yugoeslavos de que habla Lord en su estudio comparativo sobre la épica antigua y moderna.[40] Las transcripciones de un mismo canto efectuadas por escribas distintos llevan, prescindiendo de errores obvios de percepción, variantes léxicas, fonológicas y ortográficas, cuya paternidad no es fácil de establecer, pero que en todo caso se deben imputar a

[39] Cfr. Parte I, cap. 1, p. 55.
[40] Lord 1960.

los escribas o al primer editor: así, por ejemplo, del *Adamo piangente* de Perfetti tenemos tres manuscritos redactados por manos distintas, que se conservan en la Biblioteca Comunale de Siena, ciudad natal del poeta. Pero la edición impresa, que estuvo al cuidado de Domenico Cianfogni el año siguiente a la muerte de Perfetti,[41] presenta también variantes respecto a los manuscritos, que en algunos casos concuerdan contra Cianfogni.[42]

Sin querer entrar aquí en el complicado problema de la etiología de las variantes particulares y de sus sistemas, es evidente que el futuro editor crítico de esos textos improvisados no podrá dejar de atenerse al criterio de Bédier, situando en un nivel de paridad tanto los tres manuscritos como la edición impresa, a pesar de que Cianfogni afirma en su prefacio que él ha publicado las poesías de Perfetti con mayor fidelidad que otras transcripciones, a su juicio menos escrupulosas.

La conclusión que se desprende de este análisis es que, en el ámbito de la teoría de la crítica del texto, está aún por escribir el capítulo sobre la ecdótica del texto oral. En este campo específico, hay que admitir que los medievalistas y los folcloristas han mostrado hasta ahora una mayor sensibilidad que los filólogos clásicos. Pero para la formulación de una teoría completa sería indispensable proceder a una tipología de los textos orales cuyos criterios básicos atendieran a los modos de la oralidad, que puede recubrir o no el momento mismo de la composición, y la distinción entre los dos niveles de lo culto y lo popular. Sobre estos dos ejes de modelización la poesía del Settecento a que hemos aludido se define a un tiempo como culta y repentiza-

[41] Cianfogni 1748, pp. 84 ss.
[42] Cfr. Gentili 1980, p. 37 n. 42.

da, un ejemplo poco menos que único en la casuística que ofrecen las investigaciones literarias y antropológicas.

La edición abierta no es, sin embargo, una perspectiva que interese solamente a los textos que hayan pasado por una fase de oralidad. Con formas sin duda distintas, debería constituir el objetivo primordial de la crítica textual en términos generales. No pretendo naturalmente proponer de nuevo las posturas de Bédier, válidas en su neutralismo sólo para casos determinados. Hablo de edición abierta en el sentido de una edición que, mediante un amplio repertorio del material documental y crítico, oriente al lector sobre los aspectos problemáticos del texto y sobre sus posibles soluciones e interpretaciones. En el sentido pues de una edición que dé cuenta de los diasistemas antiguos y modernos, esto es de las diversas formas de recepción del texto en el tiempo y el espacio. La elección del editor debe siempre proponerse dialécticamente, situando al destinatario en las condiciones de una lectura activa y no pasiva, ya que la edición crítica es por naturaleza provisional, nunca definitiva. Su carácter de operación científica no la sitúa nunca fuera de la historia.

El lector filólogo debe penetrar en las estructuras del texto, para identificar sus significados, mediante una interpretación plural que recoja los tres niveles, sintáctico, semántico y pragmático (destinatario). Una pespectiva polivalente que establezca una estrecha relación interactiva entre análisis formal y análisis socio-antropológico, en un intento por recuperar en lo posible el código, es decir el sistema de ideas y convenciones que están en correlación con el texto. En esta tensión interpretativa, por otra parte, no se debe perder la conciencia de que permanece siempre un margen de arbitrariedad, constituido por la interferencia inconsciente de nuestro código contemporáneo,

un margen que puede crecer artificiosamente por la aplicación dogmática de esquemas ideológicos apriorísticos. Porque es sutil el límite que separa a la hermenéutica de lo que se ha definido como «cooperación interpretativa».[43] Una aproximación esta última que es sin duda legítima en la reutilización del texto para fines personales o documentales, pero que no se sitúa ciertamente en el nivel de una recuperación de la historicidad de la obra.

En la compleja trama de mediaciones diasistemáticas, la tarea del filólogo reúne en sí tres momentos operativos estrechamente relacionados: el momento técnico de la *recensio*, el de la interpretación como reconstrucción histórica global, y en fin el del arte de saber leer, en el que Friedrich Nietzsche vio el rasgo connotante de la filología.[44]

---

[43] Cfr. Eco 1979, p. 178.

[44] F. Nietzsche, *Morgenröthe*, Vorrede V, en *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari V/1, Berlin-New York 1971, p. 9.

Apéndice II

LA TRADUCCIÓN DE LOS LÍRICOS. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL PROBLEMA DE TRADUCIR

> Tenemos necesidad de un ojo que pueda ver el pasado en su lugar, con sus diferencias respecto al presente, y sin embargo tan vivo que nos sea presente como el presente.
>
> (T. S. Eliot, *El bosque sagrado*)

El horizonte de la crítica sobre los líricos griegos ha variado sus perspectivas en los últimos decenios. Sería difícil decir qué ha quedado de los mitos y lugares comunes de la vieja crítica idealista y de sus extremos ribetes estetizantes. La crítica del gusto, que precisamente en este sector de la filología clásica ha ejercido su poder, al menos en Italia, durante más de treinta años, declinó rápidamente en los años de la inmediata posguerra, aunque algunas ramificaciones más o menos evidentes sean aún operativas sobre todo en la vertiente de la traducción «literaria» de los líricos.[1]

Se mantiene el viejo y siempre actual conflicto entre la concepción tradicional de la traducción literal, obstinadamente fiel al léxico, a la gramática y a la sintaxis, y la idea de una fidelidad global, pero intuitiva, al texto. Prescindiendo de toda consideración sobre cuáles puedan ser las respuestas, las soluciones, las convergencias de la insoluble antinomia fidelidad-libertad, es un dato cierto que

[1] Véanse las traducciones de Pontani 1976 y sus observaciones sobre el problema de la traducción en Pontani 1981.

persiste, aun inconscientemente, para algunas vocaciones todavía vivas por aquella crítica del gusto y en general por aquel gusto del lirismo novecentista que ha dominado en la cultura italiana entre 1920 y 1940, la tendencia a llevar el texto original hacia el gusto del lector y no, al contrario, guiar al lector hacia el texto original. Una operación ésta que anula las categorías del tiempo y el espacio con vistas a una contemporaneidad falsa y artificial.

Los *Lirici greci* de Salvatore Quasimodo y el *Pindaro* (Florencia 1956) de Leone Traverso son las pruebas más representativas de una experiencia literaria entendida como problema de imágenes, de invención lingüística, de búsqueda de estilo. La experiencia que revivimos al leer la traducción de Quasimodo es la experiencia individual del traductor-poeta con su poética del fragmento, de la imagen y de las expresiones irrepetibles condensadas en pocos versos «conservados»; una recuperación, pues, como observó Luciano Anceschi al presentar la tercera edición de los *Lirici* (Milán 1951) «áspera e intensa, que sólo congeniaba con su índole, con su origen, con la propia memoria de su tierra inmóvil y viva» (p. 21). Porque el ejercicio de la traducción se despliega no en nombre de la comunicación o la comunicabilidad, sino sobre la propia lengua y frente a ella para un rescate nuevo y auténtico del sentido lingüístico tradicional. Se podría decir que la «fidelidad» del Quasimodo traductor está en la libertad de su movimiento lingüístico y rítmico y consiguientemente en el escaso valor que le queda al sentido en el nexo original-traducción. Un intento tenaz y continuo de forzar los límites de la propia lengua. El traducir se convierte así en un momento esencial del poetizar.[2]

[2] Cfr. Quasimodo 1967, p. 92: «Volviendo a mis *Lirici greci*, se ha escrito con insistencia que me habían servido de lección para esclarecer mi hermetismo; pero... no podían los poetas griegos, con su sintaxis y su esti-

En la trama literaria que corre bajo las traducciones de Leone Traverso se injerta una nueva experiencia formada en la familiaridad con las lecturas de los románticos alemanes, de Hölderlin en particular, traductor de Píndaro y Sófocles. Es sabido que las traducciones de Hölderlin son «ejemplos monstruosos»[3] de fidelidad a la letra del original, una esforzada fidelidad a la sintaxis que trastorna la reproducción del sentido y hace difícilmente comunicables e inteligibles los contenidos. Un calco poético de extraordinario poder que amplió las posibilidades expresivas de la lengua alemana y creó un modelo único e inimitable de traducción. Con este método trabajó Traverso, intentando reinventar lingüísticamente el original con mucho mayor respeto por los usos de la lengua griega que por el espíritu de la suya propia. Pero tal observancia fiel a la sintaxis y la palabra, incluso al orden de las palabras en secuencias

---

lo,... cambiar mi lenguaje. La verdad es la contraria. Yo he dado a Safo, a Alceo, a Ibico, a Erinna mi lenguaje—como Pindemonte y Monti habían dado el suyo a Homero. Si Tasso hubiera traducido los *Lirici greci* hubiera reflejado en Safo el «estilo» de la *Aminta* o de la *Gerusalemme*». Su *Leonida di Taranto* (Milán 1968) es una confirmación ulterior y última de la aventura personal y psicológica del Quasimodo poeta-traductor de los griegos. Una aventura autobiográfica en la que Leónidas «es de algún modo la imagen clásica del poeta Quasimodo según el esquema lejano de los años Cuarenta, cuando tuvo su encuentro... con los líricos griegos» (Bo 1968). Pero el Leónidas de Quasimodo, de sus páginas críticas y de sus traducciones (que *superan* al original), no es más que un eco lejano del verdadero Leónidas, es un redescubrimiento poético *de él propio* intentado al hilo de una idéntica vocación por la libertad del exilio y la «voluntaria búsqueda de la muerte». La presencia poética que evocan sus traducciones no es la del poeta antiguo con su lenguaje amanerado, adornado con arcaísmos y neologismos, sino la presencia misma del poeta-traductor con su voz auténtica y monocorde. Baste un ejemplo: el «Anacreonte», un ejemplar de los retratos de poetas, desvaído y convencional, en el lenguaje quasimodiano se convierte, casi inadvertidamente, en la imagen viva, apenas velada de ironía, del desolado declinar del viejo poeta.

[3] Así las ha definido Benjamin 1955, p. 50.

rítmicas expresivas, confina a veces con un hermetismo de escritura que hace ininteligible el sentido, y con un preciosismo lingüístico que traiciona el empeño por la transparencia, aunque el calco alcanza en algunos casos la fidelidad deseada.

Es lícito preguntarse si estas traducciones, aun en su autonomía poética y literaria, proponen de nuevo la totalidad humana y artística de los líricos griegos, y si en su fidelidad emotiva dan realmente la idea de la distancia temporal que nos separa de ellos. Se entiende que la respuesta deberá eludir el problema teórico, y en cierto sentido ocioso, de la traducibilidad o intraducibilidad en términos absolutos,[4] y plantear en el terreno pragmático el problema de la traducibilidad. En concreto, dentro de qué límites y de qué modo son traducibles, qué resistencias, en el plano de los significados y los significantes, presenta al traductor la preponderante fragmentariedad de los textos. En fin, si es verdad que el traducir es también un quehacer poético, cuáles son sus exigencias, cuál el significado de la traducción de los líricos hoy día, cuál de las poéticas de la traducción es la más idónea para recuperarlos. Está claro pues que el discurso sobre la traducibilidad de los modos y sobre las técnicas de la traducción se plantea en estrecho vínculo con las exigencias de nuestra cultura y con el significado que la tarea del traductor puede asumir en el ámbito de tal vínculo. Y está claro también que la adopción de una cualquiera de las poéticas de la traducción, con sus precisas referencias a experiencias literarias ya concluidas, resultaría ineficaz y estorbaría a una más inmediata, directa y viva participación en la vida del original. Exactitud filológica, fidelidad al significado, literalidad como garantía

[4] Cfr. el apreciable ensayo de Mattioli 1965.

de la fidelidad en el sentido anhelado por Benjamin,[5] traducción calcada con el consiguiente extrañamiento (*Verfremdung*) respecto a la propia lengua son meras abstracciones fuera de la contextualidad cultural en que deviene activo el ejercicio de la traducción. En sustancia, el discurso sobre los modos y las técnicas no podrá prescindir de las situaciones de cultura reales del mundo contemporáneo ni de las demandas que el lector moderno plantea al traductor. Una poética no abstracta e irreal, no prefigurada sobre esquemas de modelos ya ensayados, sino una poética de la traducción abierta que se construya sus propios instrumentos adecuados a un mayor alcance de comunicación y proponga de nuevo el problema de traducir a los griegos no dentro de los límites de los viejos modelos privilegiados de la traducción literaria y la traducción poética, sino en la perspectiva más amplia de la idea a que aspira la antropología contemporánea de la traducción como comunicabilidad entre culturas, visiones del mundo, estructuras lingüísticas, sistemas gramaticales distintos y distantes en el tiempo.

En su mayor alcance metodológico, esta otra perspectiva permite responder con instrumentos de verificación más apropiados, y con hipótesis en todo caso verificables, a las demandas de la fidelidad al código poético (en el sentido de fidelidad a los fines y los medios de la poesía) y a la calidad de la llamada traducción literaria. Porque fidelidad a la poesía o fidelidad a la calidad literaria es un pro-

[5] Benjamin 1955, p. 51: «El valor de la fidelidad, que viene garantizada por la literalidad, es el siguiente: que se exprese en la obra la gran aspiración a la integración lingüística. La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer tanto más enteramente sobre el original, como reforzada por su propio medio, la luz de la lengua».

blema que implica a la comprensión total del texto, no sólo de sus registros lingüísticos y métricos, de sus vibraciones emotivas y sus implicaciones psicológicas, sino también de toda la realidad extralingüística y situacional del enunciado poético. Una noción de contextualidad no únicamente linguística, únicamente circunscrita «al conjunto de los indicios que en la totalidad de un texto poético clarifica una de sus partes»,[6] sino contextualidad como conjunto de todas las relaciones, las complejas mediaciones que directamente o indirectamente conducen el texto a precisas situaciones históricas, sociales y culturales. Por esta razón la idea de fidelidad se amplifica en un vínculo distinto y más complejo con el original: con su contenido léxico y sintáctico, con el sentido global de su mensaje; un vínculo que es también verificación del grado de refracción o arbitrariedad que comporta inevitablemente la traducción poética y, consiguientemente, de los límites de traducibilidad de un texto.

Estas breves premisas no tienen otra pretensión que sugerir algunas direcciones de trabajo que en el terreno de lo concreto tienen un término de confrontación inmediato en el sector específico de la traducción de los líricos. Al presentar la segunda edición de sus traducciones de los líricos griegos al alemán, Horst Rüdiger, precisando su método, observaba que es una finalidad de la traducción no violentar ni el texto original ni la lengua alemana y, en la medida de las posibilidades lingüísticas que ofrece el alemán, transmitir el espíritu de los versos griegos. No deben ser poesías alemanas, sino auténticas traducciones que hagan comprensible el texto original.[7] Como puede verse, el procedimiento prescinde absolutamente de los esquemas

[6] Mounin 1965, p. 165.
[7] Rüdiger 1968, p. 289.

prefigurados y a veces equívocos de la traducción artística, literaria y poética, para afirmar el criterio de la traducción como transposición y mediación cultural, siempre dentro de los límites que imponen las diferencias en las estructuras lingüísticas y los sistemas gramaticales del griego y el alemán.[8] Una idea problemática y experimental de la traducción que encuentre cada vez, en relación a los diversos contenidos, los equivalentes lingüísticos adecuados al mensaje recibido: una equivalencia que nunca podrá ser *identidad*, puesto que la transmisión de un determinado mensaje en otra lengua comporta necesariamente una nueva codificación lingüística; la identidad resultaría en todo caso una operación mistificadora de extrañamiento respecto a la propia lengua en detrimento de la inteligibilidad y la comunicabilidad.

Sobre el acto operativo de la traducción y sobre los límites que en general comporta en el terreno de los significantes y los significados, y por lo mismo sobre el carácter inevitablemente aproximativo y experimental de toda traducción, se expresaba así Ezra Pound,[9] quien, como es sabido, experimentó directamente la traducción de los griegos: «La melopea puede ser apreciada por un extranjero de oído sensible, aunque ignore la lengua en que está escrita la poesía. Es prácticamente imposible transportarla o traducirla de una lengua a otra, excepto quizás por puro milagro, y medio verso cada vez. La fanopea, en cambio, se puede traducir casi o totalmente sin alteración. Cuando es lo bastante eficaz, es casi imposible que el traductor la destruya, si no es por una impericia bastante grosera, y por

[8] Observa en general Jakobson 1963, p. 84: «Las lenguas difieren esencialmente por aquello que *deben* expresar y aquello que *pueden* expresar».

[9] Pound 1967, pp. 52 s.

la negligencia de reglas perfectamente conocidas y sistemáticas. La logopea no se puede traducir; pero el estado de ánimo que expresa puede darse con una paráfrasis. O, por mejor decir, no se puede traducir 'palabra por palabra', pero cuando se ha determinado el estado de consciencia en el acto de la creación, se puede conseguir o no encontrar una derivación expresiva o equivalente».

Pero los límites señalados en estas precisas observaciones, aunque inherentes a cualquier tipo de traducción, adquieren un particular relieve cuando el acto de traducir se ejerce sobre originales pertenecientes a una cultura, como fue la griega arcaica, profundamente distinta de la nuestra en sus modos de comunicación oral, en sus estructuras lingüísticas y sus fenómenos de carácter y personalidad; porque siempre está presente el riesgo de introducir en la traducción, de forma anacrónica, conceptos, lexemas y estilemas propios sólo de nuestro lenguaje y nuestra cultura. En el terreno de la ejemplificación concreta, ninguna traducción podrá nunca transportar a la lengua propia la coloración dialectal de los textos líricos, como aproximada será siempre la restitución de los epítetos, de las palabras compuestas (sobre todo para un traductor de lengua italiana)[10] y de las metáforas. Expresiones como *épea pteróenta*[11] o *pteróenta hýmnon*[12] no tienen en absoluto equivalente en nuestra cultura: «palabras aladas» o «himno ala-

[10] Me refiero sobre todo a los compuestos baquilídeos, que presentan dificultades a veces insuperables para el traductor italiano. Puede parecer plausible el intento de Fagles 1961 de disolverlos en un perífrasis o de forjar compuestos correspondientes en lengua inglesa, aunque la segunda alternativa no siempre llega a resultados felices: cfr. la introducción de Bowra, en Fagles 1961, pp. XI-XIV, y las recensiones de Carne-Ross 1962, Davison 1963, pp. 199, 358, y Pippin-Burnett 1963.

[11] *Il.* 5, 713.

[12] Pind. *Isthm.* 5, 63.

do», que en nuestro lenguaje expresarían sólo un juicio de valor, connotando la elevación del tono y el estilo, eran, en coherencia con las actitudes mentales de la cultura oral, metáforas que designaban la difusión concreta, en el aire, de las palabras y los cantos.[13] Palabras de la esfera emocional, como *thymós*, *phrénes*, *psykhé*, *kradíe*, etc., que connotaban los varios aspectos de la actividad psicofísica, relativamente a una concepción no unitaria de la persona humana,[14] no tienen en realidad un equivalente cultural en nuestra lengua: «ánimo», «corazón», que suponen una noción orgánica de la persona, traicionan las gradaciones semánticas relativas a las específicas funciones de los diversos órganos y formas de la vida emocional. Sería muy interesante una investigación sistemática de los estilemas y las palabras de valor relativo a los diversos campos semánticos para los cuales no existen equivalencias adecuadas a la información requerida por el sistema lingüístico del griego arcaico. Cualquier elección que se haga al traducir terminará inevitablemente privando al mensaje de su contenido inicial.

Problemas más complejos y en su mayor parte irresolubles plantea lo que Ezra Pound definía como melopea, es decir la restitución de los sistemas métricos y las cualidades musicales de las palabras, que constituyen las líneas maestras de los significados. Si en la lírica monódica, como muestran algunos intentos aislados,[15] no es del todo imposible acercarse a los movimientos y las tonalidades del ori-

[13] Sobre la posibilidad de una traducción antropológico-cultural de la poesía arcaica, limitándose a la *Ilíada*, véanse las estimulantes propuestas de Sanz Franco 1968.

[14] Cfr. Parte I, cap. 3, p. 91.

[15] Aludo al auténtico calco rítmico de la estrofa sáfica que intentó Pascoli.

ginal, en la lírica coral al contrario, sobre todo en las odas de Baquílides y Píndaro, es punto menos que imposible reproducir las rígidas responsiones métricas del sistema estrófico. La elección de una versificación adecuada a la compleja estructura métrica de las estrofas de Píndaro y Baquílides, sobre todo las construidas con el ritmo amplio y solemne de los dáctilo-epítritos, que evocan el porte contenido del estilo épico, adquiere una función esencial en la búsqueda del equivalente expresivo. El endecasílabo italiano es el verso menos indicado para este tipo de poesía, como lo es por otra parte para el hexámetro épico.[16] B. Snell[17] ha observado justamente que son dos las soluciones alternativas para el traductor alemán de Píndaro: o los ritmos libres de la poesía de Klopstock o un estilo prosístico elevado línea-verso, sin preocupaciones rítmicas, cuyo ejemplo más representativo son las traducciones «filológicas» de Fr. Dornseiff.[18] La misma alternativa se le plantea al traductor italiano de Píndaro. Pero si su elección recae en el verso libre, las grandes odas del D'Annunzio de los *Laudi*, desde el punto de vista estrictamente técnico de la versificación, constituyen quizás el ejemplo más estimulante e indicativo[19] de la transposición a nuestra lengua de las complejas estructuras métricas pindáricas.

Estas breves consideraciones, que interpretan los mo-

[16] No es casualidad que Quasimodo renunciara a él en sus traducciones de la *Ilíada*. Pero la lección quasimodiana, por no hablar de otras pruebas en la misma dirección, no ha servido de mucho; véase la versión de la *Odisea* de Bemporad 1970.

[17] Cfr. Snell 1962, p. 194.

[18] Dornseiff 1921. Un ejemplo de esta segunda alternativa lo ofrece ahora Privitera 1982 en su traducción de las *Ístmicas* de Píndaro.

[19] Algunos tipos de versos de siete, ocho, nueve y diez sílabas que aparecen en las «odas pindáricas» de los *Laudi* son los versos más adecuados para reproducir las estructuras de los ritmos epítritos *kat'enóplion*.

dos de la traducción en función de la idea de comunicabilidad entre culturas, comportan la necesidad, para los límites que hemos indicado, de proveer a la traducción de notas que eluciden, mediante oportunas paráfrasis, todos los contenidos iniciales del mensaje que la nueva vestidura lingüística ha dejado inexpresados por su intraducibilidad. Fuera de esta perspectiva la traducción como imitación, o la traducción como poesía sobre la poesía, son operaciones metaliterarias que en su autonomía se configuran como documentos de un modo de recibir el texto antiguo por parte del lector moderno y, en el mejor de los casos, como válidas presencias poéticas en la cultura del propio tiempo.

CUADRO COMPARATIVO

	Alc. 208a Voigt	Alc. 6 Voigt	Alc. 73 Voigt	Alc. 249 Voigt
v.	1 ἄσυν⟨ν⟩ἐτημμι των ἀνέμων στάσιν			11 ἀν]εμος φέρ[
v	2 κῦμα κυλίνδεται	1 sg. τόδ'αὔτε κῦμα τῶ προτέρω 'νέμω στείχει	3 κύματι πλάγεισ[αν	
v.	4 ναῖ φορήμεθα σύν μελαίνᾳ			3 ναα φ[ερ]ἐσδυγον
v.	5 χείμωνι μόχθεντες μεγάλωι		4 ὄμβρῳ μάχεσθαι	
v.	6 πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἱστοπέδαν ἔχει	2 sg. παρέξει δ'ἄμμι πόνον πόλυν ἄντλην, ἐπεί κε νᾶος ἔμβᾳ		
v.	7 λαῖφος δὲ πὰν ζάδηλον			
v.	12 sg. πόδες ἀμφότεροι μένο[ιεν ἐν βιμβλίδεσσι	12 νῦν τις ἄνηρ δόκιμος γε[νέσθω		
v.	13 sg. τοῦτό με καὶ σ[άοι μόνον			
v	14 sg. τα δ'ἄχματ' ἐκπεπ[α]τάχμενα ..]μεν φ[ό]ρηντ' ἔπερθα		1 πὰν φόρτι[ο]ν	
v.		8 ἐς δ'ἔχυρον λιμένα δρό[μωμεν		
v.		9 sg. καὶ μή τιν' ὄκνος μόλθ[ακος λάβῃ		
v.		13 sg. καὶ μὴ καταισχύνωμεν [ἀνανδρίᾳ ἔσλοις τόκηας 17 ἄπ πατέρω[ν μάθος (suppl. Gall.)		
v.				5 ἀνέμ]ω κατέχην ἀήταις
v.				6 ἐ]κ γᾶς χρὴ προΐδην πλό[ον
v.				

Alc. 302c V.	Alc. 306i col. II V.	Archil. 91 Tarditi	Archil. °92 Tarditi	Theogn.
	2 sg. ψόμμος... δστείχει	1 sg. κύμασιν ταράσσεται πόντος	6 κῦμα...]ν ἵσταται κυκώμενον	673 sg. υπερβάλλει δὲ θάλασσα| ἀμφοτέρων τοίχων 680 ναῦν κατὰ κῦμα πίῃ
			1 φέρο]νται νῆες ⟨ἐ⟩ν πόντῳ	671 φερόμεσθα
		3 σῆμα χειμῶνος		
				673 ἀντλεῖν δ'οὐκ ἐθέλουσιν
			2 ἱστίων ὑφώμεθα	671 καθ' ἱστία λευκὰ βαλόντες
				674 sg. μάλα τις χαλεπῶς σώιζεται
				677 χρήματα δ'ἁρπάζουσι βίῃ (cfr. 679 φορτηγοί)
	16 sg. πόλλ]α (suppl. Gall.) τε καὶ θάμε[α δρομ[οίσα cfr. 24 sg. (schol.) καθορμισθῆναι			
1 τἄρβημι[		3 κιχάνει δ'ἐξ ἀελπτίης φόβος	5 φόβον δ'] ἄπισχε	
			4 ὄφρα σέο μεμνεώμεθα	
			3 οὐρίην δ'ἔχε	
			7 ἀλλὰ συ προμήθεσαι	
5 νέφος κα.[		2 δρθὸν ἵσταται νέφος	5 κῦμα...]ν ἵσταται κυκώμενον	

BIBLIOGRAFIA

Adkins 1960 — A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford 1960.

Adrados 1955 — F. R. Adrados, *Origen del tema de la nave del estado en un papiro de Arquiloco*, «Aegyptus», 35, 1955, pp. 206-10.

Adrados 1976 — F. R. Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1976.

Adrados 1979 — F. R. Adrados, *Historia de la fabula greco-latina* I-II, Madrid 1979.

Albert 1988 — W. Albert, *Das mimetische Gedicht in der Antike. Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit*, Frankfurt a. Main 1988.

Alfonsi 1954 — L. Alfonsi, *Il nuovo Alceo e Orazio*, «Aegyptus», 34, 1954, pp. 215-9.

Aloni 1981 — A. Aloni, *Le Muse di Archiloco*, Copenhagen 1981.

Ancher 1978 — G. Ancher, *P. Lille 111 c et P. Lille 76 abc (+ 73)*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 30, 1978, pp. 27-35.

Ancher-Boyaval-Meillier 1976 — G. Ancher-B. Boyaval-C. Meillier, *Stésichore (?) (P. L. 76 abc)*, «Cahier de Recherches de l'Institut de Papyrol. et d'Egypt. de Lille», 4, 1976, pp. 287-351.

Andreae 1988 — B. Andreae, 'L'arte greca e l'immaginario', «Fondamenti», 10, 1988, pp. 3-19.

Andrewes 1956 — A. Andrewes, *The Greek Tyrants*, London 1956.

Angeli Bernardini — *véase* Bernardini.

Ardizzoni 1953 — A. Ardizzoni, Ποίημα. *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, Roma 1953.

Arena 1967 — R. Arena, *La terminazione «eolica»* -οισα (-αισα), «Acme», 20, 1967, pp. 215-27.

Arrighetti 1976 — G. Arrighetti, *In tema di poetica arcaica e tardo-arcaica (Esiodo, Pindaro, Bacchilide)*, «Studi class. or.», 25, 1976, pp. 255-314.

Arrighetti 1982 — G. Arrighetti, *Stesicoro, l'ispirazione divina e la poetica della verità*, in ΑΠΑΡΧΑΙ. *Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias*, I, Pisa 1982, pp. 105-11.

Arrigoni 1983 — G. Arrigoni, *Amore sotto il manto e iniziazione nuziale*, «Quad. Urb.», n. s., 15 (44), 1983, pp. 7-56.

Arrigoni 1985 — *Donne e sport nel mondo greco. Religione e società*, en *Le donne in Grecia*, a cura di G. Arrigoni, Roma-Bari 1985, pp. 55-201.

Assmann-Hardmeier 1983 — A. u. J. Assmann-Chr. Hardmeier (a cura di), *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation*, I, München 1983.

Avalle 1977 — D. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli 1977.

Avalle 1978 — D. S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova 1978².

Bacchielli 1979 — L. Bacchielli, *Contatti fra* Libya *e mondo egeo nell'età del Bronzo: una conferma*, «Rend. Accad. Lincei», 34, 1979, pp. 163-168.

Bakhtin 1968 — M. Bakhtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino 1968.

Bakhtin 1976 — M. Bakhtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, en *Problemi di teoria del romanzo*, Torino 1976, pp. 179-221.

Barner 1967*a* — W. Barner, *Neuere Alkaios-Papyri aus Oxyrhynchos*, Hildesheim 1967.

Barner 1967*b* — W. Barner, *Zu den Alkaios-Fragmenten von P. Oxy. 2506*, «Hermes», 95, 1967, pp. 1-28.

Barnstone 1965 — W. Barnstone, *Sappho. Lyrics in the Original Greek*, New York 1965.

Barron 1969 — J. P. Barron, *Ibycus: to Polycrates*, «Bull. Inst. Class. Stud. London», 16, 1969, pp. 119-49.

Barthélemy 1788 — J. J. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du quatrième siècle avant Jésus Christ*, 1788.

Bataille 1961 — A. Bataille, *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque*, «Recherches de papyrol.», 1, 1961, pp. 5-20.

Battaglia 1961 — S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, I, Torino 1961 (1980), pp. 617-8.

Battaglia 1968 — S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, V, Torino 1968 (1972), pp. 1003-4.

Battisti 1990 — D. Battisti, Συνετός *as Aristocratic Self-Description*, «Greek Rom. Byz. St.», 31, 1990, pp. 5-25.

Battisti-Alessio 1952 — C. Battisti-G. Alessio, *Dizionario etim. it.*, III, Firenze 1952, p. 2208.

Bauer 1963 — O. Bauer, *Sapphos Verbannung*, «Gymnasium», 70, 1963, pp. 1-10.

Beazley 1963 — J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-Painters*, I², Oxford 1963.

Beckby 1958 — H. Beckby, *Anthologia Graeca*, XII-XVI, München 1958.

Becker 1937 — O. Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen in frühgriechischen Denken*, Berlin 1937.

Bell 1978 — J. M. Bell, Κίμβιξ καὶ σοφός: *Simonides*

in the Anecdotal Tradition, «Quad. Urb.», 28, 1978, pp. 29-86.

Bemporad 1970 — G. Bemporad, *Odissea*, Milano 1970².

Benjamin 1955 — W. Benjamin, *Die Aufgabe des Ubersetzers*, en *Schriften*, I (1923), Frankfurt a. Main 1955, pp. 40-54.

Benjamin 1974 — W. Benjamin, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, «Gesammelte Schriften», I/2 (1936), Frankfurt a. Main 1974.

Bense 1960 — M. Bense, *Programmierung der Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*, Baden-Baden-Krefeld 1960.

Bense 1971 — M. Bense, *Artistik und Engagement*, Köln 1971.

Bernardini 1967 — P. Angeli Bernardini, *Linguaggio e programma poetico in Pindaro*, «Quad. Urb.», 4, 1967, pp. 80-97.

Bernardini 1976 — P. Angeli Bernardini, *Eracle mangione: Pindaro, fr. 168 Sn. - Maehler*, «Quad. Urb.», 21, 1976, pp. 49-52.

Bernardini 1977 — P. Angeli Bernardini, *Ancora sull'iscrizione agonistica di Kleomrotos*, «Quad. Urb.», 26, 1977, pp. 149-54.

Bernardini 1979 — P. Angeli Bernardini, *Interpretazioni recenti delle odi di Pindaro e Bacchilide per Ierone di Siracusa con particolare riferimento al libro di M. R. Lefkowitz*, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 193-200.

Bernardini-Veneri 1981 — P. Angeli Bernardini-A. Veneri, *Il «Gorgia» di Platone nel giudizio di Gorgia e l'«aureo» Gorgia nel giudizio di Platone*, «Quad. Urb.», n.s., 7 (36), 1981, pp. 149-60.

Bettinelli 1799 — S. Bettinelli, *Opere edite e inedite in prosa e in versi*, III, Venezia 1799².

Bettini 1979 — M. Bettini, *Studi e note su Ennio*, Pisa 1979.

Bianchi Bandinelli 1979 — R. Bianchi Bandinelli, *L'artista nell'antichità classica*, in *Archeologia e cultura*, Roma 1979², pp. 45-62 = AA.VV., *Artisti e artigiani in Grecia*, Guida storica e critica a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980, pp. 49-73.

Bicknell 1966 — P. J. Bicknell, *The Date of the Battle of the Sagra River*, «Phoenix», 20, 1966, pp. 294-301.

Bieler 1933 — L. Bieler, Σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος, «Wien. Stud.», 51, 1933, pp. 143-5 = AA.VV., *Pindaros und Bakchylides*, W. M. Calder III y J. Stern (edd.), Darmstadt 1970, pp. 191-3

Bilinski 1979 — B. Bilinski, *Agoni ginnici, componenti artistiche e intellettuali nell'antica agonistica greca*, Accad. Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi di Roma, Conferenza 75, 1979.

Blackwell 1735 — Th. Blackwell, *An Inquiry into the Life and Writings of Homer*, London 1735.

Blakeway 1936 — A. Blakeway, *The Date of Archilochus*, en *Greek Poetry and Life. Essays presented to G. Murray*, Oxford 1936, pp. 34-55

Bloch-Wartburg 1950 — O. Bloch-W. von Wartburg, *Dictionnaire étymol. de la langue franç.*, I², Paris 1950, p. 348.

Blum 1969 — H. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim-New York 1969.

Bo 1968 — C. Bo, en «L'Europeo», 12 diciembre 1968.

Boeckh 1821 — A. Boeckh, *Pindari opera*, II/2, Leipzig 1821.

Bollack-Judet de la Combe-Wismann 1977 — J. Bollack-P. Judet de la Combe-H. Wismann, *La réplique de Jocaste. Papyrus Lille 73 et 76 abc*, «Suppl. au Cahier de Philol.», 2, 1977, pp. 1-17.

Bonanno 1973 — M. G. Bonanno, *Osservazioni sul tema della «giusta» reciprocità amorosa da Saffo ai comici*, «Quad. Urb.», 16, 1973, pp. 110-20.

Bonanno 1976 — M. G. Bonanno, *Alcaeus fr. 140 V.*, «Philologus», 120, 1976, pp. 1-11.

Bonanno 1978-79 — M. G. Bonanno, *Ibyc. S. 151, 23 ss. P.*, «Mus. Crit.», 13-14, 1978-79, pp. 143-6.

Bonanno 1980*a* — M. G. Bonanno, *Nomi e soprannomi archilochei*. «Mus. Helv.», 37, 2, 1980, pp. 65-88.

Bonanno 1980*b* — M. G. Bonanno, *Sull'allegoria della nave (Alcae. 208 V.; Hor. Carm. I 14)*, «Riv. class. medioev. (Miscellanea di studi in memoria di M. Barchiesi)», 1976 [1980], pp. 179-92.

Borthwick 1979 — E. K. Borthwick, Φυλάσσω *or* λαφύσσω? *A Note on two Emendations*, «Eranos», 77, 1979, pp. 79-83.

Boserup 1966 — J. Boserup, *Archiloque un Epigone Alexandrin? Sur l'authenticité du fr. 56 A (Diehl)*, «Class. et Medioev.», 27, 1966, pp. 28-38.

Bossi 1980 — F. Bossi, *Archil. fr. 2 (e 4) W.*, «Quad. Urb.», n.s., 5 (34), 1980, pp. 23-7.

Bossi 1981 — F. Bossi, *Appunti per un profilo di Archiloco*, «Quad. di storia», 13, 1981, pp. 117-42.

Bowie 1986 — E. L. Bowie, *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, «Journ. Hell. Stud.», 106, 1986, pp. 13-35.

Bowra 1934 — C. M. Bowra, *Stesichorus in the Peloponnese*, «Class. Quart.», 28, 1934, pp. 115-9.

Bowra 1960 — C. M. Bowra, *Early Greek Elegists* (1935), Cambridge (Mass.), 1960.

Bowra 1961 — C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford 1961².

Bowra 1964 — C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964.

Braswell 1976 — B. K. Braswell, *Notes on the Prœmium to Pindar's Seventh Olympian Ode*, «Mnemosyne», 29, 1976, pp. 233-42.

Braswell 1984 — B. K. Braswell, *«Color epicus» in Pindar: a Falsely Assumed Type*, en D. E. Gerber

(ed.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico (Calif.) 1984, pp. 33-6.

Bravo 1984 — B. Bravo, *Commerce et noblesse en Grèce archaïque*, «Dial. hist. anc.», 10, 1984, pp. 99-160.

Breitenstein 1971 — T. Breitenstein, *Hésiode et Archiloque*, Odense 1971.

Brelich 1969 — A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma 1969².

Brillante 1981 — C. Brillante, *La leggenda eroica e la cività micenea*, Roma 1981.

Brillante 1987 — C. Brillante, Recens. de C. Trümpy, *Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik*, Bern-Frankfurt a. Main-New York 1986, «Quad. Urb.», n. s., 27 (56), 1987, pp. 145-53.

Brillante 1990 — C. Brillante, *Archiloco e le Muse*, «Quad. Urb.», n. s. 35 (64), 1990, pp. 7-20.

Brize 1980 — P. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg 1980.

Brize 1985 — Ph. Brize, *Samos und Stesichoros. Zu einem früharchaischen Bronzeblech*, «Mitteil. deutsch. archäol. Inst.», Athen. Abt., 100, 1985, pp. 53-90, lám. 15-21.

Broccia 1979 — G. Broccia, *La questione omerica*, Firenze 1979.

Brown 1983 — Ch. Brown, *From Rags to Riches; Anacreon's Artemon*, «Phoenix», 37, 1983, pp. 1-15.

Bundy 1962 — E. L. Bundy, *Studia Pindarica*, I: *The Eleventh Olimpian Ode*; II: *The First Isthmian Ode*, Berkeley-Los Angeles 1962.

Buckhardt 1900 — J. Buckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, (ed.), J. Oeri, Berlin-Stuttgart 1900².

Burckhardt 1919 — J. Burckhardt, *Die Griechen und ihre Künstler*, en *Vorträge 1844-1887*, Basel 1919, pp. 202-14 = AA.VV., *Artisti e artigiani in Gre-*

cia, Guida storica e critica a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980, pp. 1-22.

Burkert 1962 — W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft*, Nürenberg 1962.

Burkert 1977 — W. Burkert, *Le mythe de Géryon: perspectives préhistoriques et tradition rituelle*, en *Il mito greco*. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 7-12 mayo 1973), B. Gentili y G. Paioni (edd.), Roma 1977, pp. 273-84.

Burkert 1979 — W. Burkert, *Structure and History in Greek Mithology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London 1979.

Burkert 1989 — W. Burkert, *The Making of Homer in the Sixth Century B. C.: Rhapsodes versus Stesichoros*, en *Papers on the Amasis Painter and his World*, Colloquium Sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium Sponsored by the J. Paul Getty Museum, Malibu, Calif. 1987, pp. 43-62.

Burr 1944 — V. Burr, Νεῶν κατάλογος. *Untersuchungen zum homerischen Schiffskatalog*, Leipzig 1944.

Burton 1962 — R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation*, Oxford 1962.

Burzacchini 1977 — *Lirici greci*, Antología a cargo de E. Degani-G. Burzacchini, Firenze 1977.

Busolt-Swoboda 1926 — G. Busolt-H. Swoboda, *Griechische Staatskunde*, II, München 1926.

Buttitta 1986-87 — A. Buttitta, «Uomo e cultura», XIX-XX, nn. 37-40, 1986-87.

Calame 1971 — C. Calame, *Philologie et anthropologie structurale: à propos d'un livre récent d'Angelo Brelich*, «Quad. Urb.», 11, 1971, pp. 7-47.

Calame 1974 — C. Calame, *Réflexions sur les genres littérai-*

res en Grèce archaïque, «Quad. Urb.», 17, 1974, pp. 113-28.

Calame 1977*a* — C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I-II, Roma 1977.

Calame 1977*b* — C. Calame, *Die Komposita mit* ἀρτι- *im frühgriechischen Epos*, «Mus. Helv.», 34, 1977, pp. 209-20.

Calame 1986 — C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne. Enonciations et représentations de poètes*, Paris 1986.

Calame 1988 — C. Calame, en *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, sous la direction de C. Calame, Genève 1988.

Caldwell 1990 — R. Caldwell, *The Psychoanalytic Interpretation of Greek Myth*, en *Approaches to Greek Myth*, L. Edmunds (ed.), Baltimore-London 1990, pp. 344-389.

Cameron 1965 — A. D. E. Cameron, *Wandering Poets: A Literary Movement in Byzantine Egypt*, «Historia», 14, 1965, pp. 470-509.

Campagner 1988 — R. Campagner, *Reciprocità economica in Pindaro*, «Quad. Urb.», n. s. 29 (58), 1988, pp. 77-93.

Campbell 1964 — D. A. Campbell, *Flutes and Elegiac Couplets*, «Journ. Hell. Stud.», 84, 1964, pp. 63-8.

Cancrini 1970 — A. Cancrini, *Syneidesis. Il tema semantico della «con-scientia» nella Grecia antica*, Roma 1970.

Canfora 1983 — Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, libro I, a cura di L. Canfora, Milano 1983.

Cannatà Fera 1986 — M. Cannatà Fera, *Pindaro interprete di Omero in* Pyth. *3,81-2*, «Giorn. it. filol.», 28/1, 1986, pp. 85 ss.

Cantilena 1981 — M. Cantilena, *Richerche sulla dizione epica*, I, Roma 1981.

Cantilena 1983 — M. Cantilena, *Oralisti di ieri e di oggi*,

«Quad. Urb.», n. s., 13 (42), 1983, pp. 165-86.

Capizzi 1975 — A. Capizzi, *La porta di Parmenide*, Roma 1975.

Capizzi 1982 — A. Capizzi, *La repubblica cosmica*, Roma 1982.

Carandini 1979 — A. Carandini, *Anatomia della scimmia*, Torino 1979.

Carey 1980 — Ch. Carey, *The Epilogue of Pindar's Fourth Pythian*, «Maia», 32, 1980, pp. 143-152.

Carey 1986 — Ch. Carey, *Archilochus and Lycambes*, «Class. Quart.», 36, 1986, pp. 60-7.

Carmignani 1982 — L. Carmignani, *Stile e tecnica narrativa di Stesicoro*, «Ricerche di filologia classica», 1, 1982, pp. 25-60.

Carne-Ross 1962 — D. S. Carne-Ross, *The Gaiety of Language*, «Arion», 1, 3, 1962, pp. 65-88.

Cassio 1983 — A. C. Cassio, *Post classical* Λέσβιαι, «Class. Quart.», 33, 1983, pp. 296-7.

Càssola 1975 — *Inni omerici*, a cura di F. Càssola, Milano 1975.

Castagna 1971 — L. Castagna, *Pindaro, fr. 169a Sn.*[3]*: interpretazione e proposta di datazione*, «Studi it. filol. class.», 43, 1971, pp. 173-98.

Cerri 1968 — G. Cerri, *Metodologie strutturalistiche nello studio della grecità arcaica: due indagini di Marcel Detienne*, «Quad. Urb.», 6, 1968, pp. 131-5.

Cerri 1969*a* — C. Cerri, Ἴσος δασμός *come equivalente di* ἰσονομία *nella silloge teognidea*, «Quad. Urb.», 8, 1969, pp. 97-104.

Cerri 1969*b* — G. Cerri, *Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone*, «Quad. Urb.», 8, 1969, pp. 119-33.

Cerri 1972 — G. Cerri, *Un'espressione tirtaica in un contesto allegorico di Alceo: un caso di ambiva-*

lenza espressiva, «Quad. Urb.», 14, 1972, pp. 65-70.

Cerri 1976 — G. Cerri, *A proposito del futuro e della litote in Pindaro: «Nem.» 7, 102 sgg.*, «Quad. Urb.», 22, 1976, pp. 83-90.

Cerri 1980 — G. Cerri, Recens. de F. R. Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1976, en «Gnomon», 52, 1980, pp. 605-9.

Cerri 1985 — G. Cerri, *G. B. Vico e l'interpretazione oralistica di Omero*, en *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), B. Gentili y G. Paioni (edd.), Roma 1985, pp. 233-52.

Cerri 1986 — G. Cerri (ed.), *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel Medioevo*, Roma 1986.

Cerri 1991 — G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Milano 1991.

Chadwick-Baumbach 1963 — J. Chadwick-L. Baumbach, *The Mycenaean Greek Vocabulary*, «Glotta», 41, 1963, pp. 157-271.

Chantraine 1968 — P. Chantraine, *Dictionn. étym. de la langue grecque*, I, Paris 1968.

Chantraine 1970 — P. Chantraine, *Dictionn. étym. de la langue grecque*, II, Paris 1970.

Chantraine-Masson 1954 — P. Chantraine-O. Masson, *Sur quelques termes du vocabulaire religieux des Grecs. La valeur du mot* ἅγος *et de ses dérivés*, en *Festschrift A. Debrunner*, Bern 1954, pp. 85-107.

Christ 1941 — G. Christ, *Simonidesstudien*, Freiburg 1941.

Cianfogni 1748 — D. Cianfogni, *Saggi di poesie dette all'improvviso e parte scritte del Cavaliere Bernardino Perfetti*, I, Firenze 1748.

Cingano 1979*a* — E. Cingano, *Problemi di critica pindarica.*

«Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 169-82.

Cingano 1979*b* — E. Cingano, *L'analisi formale dell'epinicio nel volume di R. Hamilton*, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 183-91.

Cingano 1982 — E. Cingano, *Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?*, «Quad. Urb.», n.s., 12 (41), 1982, pp. 21-33.

Cingano 1985 — E. Cingano, *Clistene di Sicione, Erodoto e i poemi del Ciclo tebano*, «Quad. Urb.», n.s., 20 (49), 1985, pp. 31-40.

Cingano 1991 — E. Cingano, *L'epinicio 4 di Bacchilide e la data della* Pitica *3 di Pindaro*, «Quad. Urb.», n.s., 39 (68), 1991, pp. 97-104.

Cingano-Gentili 1984 — E. Cingano-B. Gentili, *Sul "nuovo" verso della prima palinodia di Stesicoro*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 57, 1984, pp. 37-40.

Coarelli 1980 — F. Coarelli, Introducción a AA.VV., *Artisti e artigiani in Grecia*, Guida storica e critica a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980, pp. V-XXX.

Codino 1965 — F. Codino, *Introduzione ad Omero*, Torino 1965.

Cole 1983 — T. Cole, *Archaic Truth*, «Quad. Urb.», n.s., 13 (42), 1983, pp. 7-28.

Cole 1986 — Th. Cole, *Le origini della retorica*, «Quad. Urb.», n.s., 23 (52), 1986, pp. 7-21.

Colletti 1974 — L. Colletti, *Intervista politico-filosofica, con un saggio su «marxismo e dialettica»*, Roma-Bari 1974.

Comotti 1977 — G. Comotti, *«Muta cum liquida» nel nuovo Stesicoro (Pap. Lille 76 a, b, c)*, «Quad. Urb.», 26, 1977, pp. 59-61.

Comotti 1991 — G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991².

Contini 1976 — G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino 1976.

Corchia 1981 — R. Corchia, *Genealogia dedalica e scultura arcaica: un «canone» in forma di mito?*, «Mélanges école française Rome», 93, 1981, pp. 533-545.

Corsini 1988 — G. Corsini, *La scienza nuova della parola alata*, «Belfagor», 43/2, 1988, pp. 189-202.

des Courtils-Koželj-Muller 1982 — J. des Courtils-T. Koželj-A. Muller, *Des mines d'or à Thasos*, «Bull. corresp. hell.», 106, 1982, pp. 409-17.

Cunningham 1954 — M. P. Cunningham, *Medea* ἀπο μηχανῆς, «Class. Philol.», 49, 1954, pp. 151-60.

D'Alfonso 1989 — F. D'Alfonso, *Stesicoro e gli* ΑΡΧΑΙΟΙ ΜΕΛΟΠΟΙΟΙ *in un passo del* De Musica *pseudo-plutarcheo (1132 b-c)*, «Bollettino dei classici», s. III, 10, 1989, pp. 137-148.

Davies 1980 — M. Davis, *The Eyes of Love and the Hunting-Net in Ibycus 287 P.*, «Maia», 32, 1980, pp. 255-7.

Davies 1981 — M. Davies, *Artemon Transvestitus? A Query*, «Mnemosyne», 34, 1981, pp. 288-99.

Davison 1962 — J. A. Davison, *The Transmission of the Text*, en AA.VV., *A Companion to Homer*, A. J. B. Wace-F.H. Stubbings (edd.), London 1962, pp. 215-33.

Davison 1963 — J. A. Davison, Recens. de R. Fagles, *Bacchylides: Complete Poems*, translated by R. F., New Haven-London 1961, in «Class. Rev.», 13, 1963, pp. 109-110, 358.

Dawe 1964 — R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964.

Dawe 1973 — R. D. Dawe, *Studies in the Text of Sophocles*, I, Leiden 1973.

Dawson 1966 — Ch. M. Dawson, ΣΠΟΥΔΑΙΟΓΕΛΟΙΟΝ: *Random Thoughts on Occasional Poems*, «Yale Class. Stud.», 19, 1966, pp. 39-76.

De Angeli 1988 — S. De Angeli, *Mimesi e Techne*, «Quad. Urb.», n.s., 28 (57), 1988, pp. 28-45.

Defradas 1954 — J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954.

Defradas 1963 — J. Defradas, *Studia pindarica*, «Rev. ét. gr.», 76, 1963, pp. 193-202.

Degani 1975 — E. Degani, ΠΑΡΕΞ ΤΟ ΘΕΙΟΝ ΧΡΗΜΑ *nel nuovo Archiloco di Colonia*, «Quad. Urb.», 20, 1975, p. 229.

Degani 1977*a* — *Poeti greci giambici ed elegiaci*, Letture critiche a cura di E. Degani, Milano 1977.

Degani 1977*b* — *Lirici greci*. Antologia a cura di E. Degani-G. Burzacchini, Firenze 1977.

Degani 1990 — E. Degani, *Due note di lettura (Arch. fr. 196a, 15 W.²; Musae. 283)*, «ΕΙΚΑΣΜΟΣ», 1, 1990, pp. 193-195.

De Heer 1969 — C. De Heer, Μάκαρ, εὐδαίμων, ὄλβιος, εὐτυχές. *A Study of the Semantic Field Denoting Happiness in Ancient Greece to the End of the 5th Century B. C.*, Amsterdam 1969.

Della Corte 1940 — F. Della Corte, *Elegia e giambo in Archiloco*, «Riv. filol. class.», 68, 1940, pp. 90-8 = *Opuscula* I, Genova 1971, pp. 4-9.

Della Corte 1950 — F. Della Corte, *Saffo*, Torino 1950.

De Martino 1983 — F. De Martino, *Cineto, Testoride e l'eredità di Omero*, «Quad. Urb.», n.s., 14 (43), 1983, pp. 155-61.

De Sanctis 1975 — G. De Sanctis, *Atthis. Storia della Repubblica ateniese dalle origini alla età di Pericle*, Firenze 1975³ (con añadidos inéditos).

Descat 1982 — R. Descat, *Les Grecs et le travail du VIIIᵉ au Vᵉ siècle av. J. C.*, Thèse Univ. Besançon 1982 (inédita).

Des Places 1949 — E. Des Places, *Pindare et Platon*, Paris 1949.

Detienne 1967 — M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967.

Detienne 1977 M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris 1977.

Detienne 1979 M. Detienne, *Il coltello da carne*, «Dialoghi d'archeologia», n.s., 1, 1979, pp. 6-16.

Detienne 1980 M. Detienne, *Le territoire de la mythologie*, «Class. Philol.», 75, 1980, pp. 107-11.

Detienne 1981 M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris 1981.

Detienne 1988 *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, M. Detienne (ed.), Lille 1988.

Detienne-Vernant 1974 M. Detienne-J. P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence-La métis des Grecs*, Paris 1974.

Deubner 1941 L. Deubner, *Ololyge und Verwandtes*, «Abhandl. Preuss. Akad. Wissenschaft.», 1, 1941, pp. 1-28.

Di Benedetto 1983 V. Di Benedetto, *Saffo fr. 1, 18-20*, «Riv. filol. class.», 111, 1983, pp. 30-43.

Di Benedetto 1985 V. Di Benedetto, *Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo*, «Quad. Urb.», n.s., 19 (48), 1985, pp. 145-163.

Dickie 1978 M. Dickie, *The Argument and Form of Simonides 542 PMG*, «Harv. Stud. Class. Philol.», 82, 1978, pp. 21-33.

Diggle 1970 J. Diggle, *Notes on Greek Lyric Poets*, «Class. Rev.», 20, 1970, pp. 5-6.

Diller 1956 H. Diller, *Der philosophische Gebrauch von* κόσμος *und* κοσμεῖν, en *Festschr. B. Snell*, München 1956, pp. 47-60.

Di Marco 1973-74 M. Di Marco, *Osservazioni sull'iporchema*, «Helikon», 13-14, 1973-74, pp. 326-48.

Di Nola 1971 *Canti erotici dei primitivi*, a cura di A. M. Di Nola, Milano 1971.

Dissen 1830 L. Dissen, *Commentarius in Pindari Carmina*, Gothae et Erfordiae 1830.

Di Tillio 1969 Z. Di Tillio, *Confronti formulari e lessicali tra le iscrizioni esametriche ed elegiache dal*

VII al V sec. a.C. e l'epos arcaico, I: *Iscrizioni sepolcrali*, «Quad. Urb.», 7, 1969, pp. 45-73.

Dittenberger 1920 — W. Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, III, Leipzig 1920³ (Hildesheim 1960).

Dodds 1951 — E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951.

Donlan 1969 — W. Donlan, *Simonides, fr. 4 D. and P. Oxy. 2432*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», 100, 1969, pp. 71-95.

Donlan 1980 — W. Donlan, *The Aristocratic Ideal in Ancient Grece*, Laurence 1980.

Donnay 1967 — G. Donnay, *Les comptes de l'Athéna chrysélephantine du Parthénon*, «Bull. corresp. héll.», 91, 1967, pp. 50-86.

Doria 1967 — M. Doria, *Strumentali, ablativi e dativi plurali in miceneo. Alcune precisazioni*, en *Atti e mem. del I Congr. Internaz. di Micenologia*, II, Roma 1967, pp. 764-80.

Dorneseiff 1921 — Fr. Dornseiff, *Pindar*, Leipzig 1921.

Dorson 1964 — R. M. Dorson, *Oral Styles of American Folk Narrators*, en AA.VV., *Style in Language*, Th. A. Sebeok (ed.), Cambridge (Mass.) 1964², pp. 27-51.

Dover 1963 — K. J. Dover, *The Poetry of Archilochos*, en *Archiloque*, «Entr. Hardt» X, Vandoeuvres-Genève 1963, pp. 181-222.

Dover 1968 — K. J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968.

Drachmann 1903 — A. B. Drachmannn, *Scholia vetera in Pindari carmina*, I, Lipsiae 1903; II, 1910; III, 1927.

Duchemin 1955 — J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*, Paris 1955.

Düring 1945 — I. Düring, *Studies in Musical Terminology*

in 5th Century Literature, «Eranos», 43, 1945, pp. 176-197.

Dunkel 1979 — G. Dunkel, *Fighting Words. Alcman «Partheneion» 63* μάχονται, «Journ. Indo-Europ. Stud.», 7, 3-4, 1979, pp. 249-72.

Dupront 1965 — A. Dupront, *De l'acculturation*, en *Comité International des Sciences Historiques, XIIe Congrès International des Sciences Historiques* (Vienne 29 août - 5 septembre 1965), *Rapports*: I, *Grands Thèmes*, Horn-Wien 1965, pp. 7-36.

Durante 1971 — M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, I: *Continuità della tradizione poetica dall'età micenea ai primi documenti*, Roma 1971.

Durante 1976 — M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, II: *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma 1976.

Ebbell 1967 — B. Ebbell, *Beiträge zur ältesten Geschichte einiger Infektionskrankheiten*, Oslo 1967.

Eco 1979 — U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.

Eco 1980 — U. Eco, en *Enciclopedia Einaudi*, IX, Torino 1980, pp. 191-236.

Edmonds 1924 — J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, II, London-Cambridge (Mass.) 1924 (1964).

Egenolff 1888 — P. Egenolff, *Die orthogr. Stücke d. byzant. Literatur*, Progr. Heidelberg 1888.

Egenolff 1900 — P. Egenolff, *Zu Anakreon*, «Philologus», 59, 1900, pp. 618-20.

Ehrenberg 1921 — V. Ehrenberg, *Die Rechtsidee im frühen Griechentum*, Leipzig 1921.

Ehrenberg 1951 — V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, Oxford 1951².

Eliade 1963 — M. Eliade, *Myth and Reality*, New York 1963.

Eliot 1950 — Th. S. Eliot, *Selected Essays*, New York 1950².

Else 1958 — G. F. Else, *Imitation in the Fifth Century*, «Class. Philol.», 53, 1958, pp. 73-90.

Emmer 1991 — M. Emmer, *La perfezione visibile*, Roma 1991.

Fabi Montani 1843 — F. Fabi Montani, *Elogio storico di F. Gianni*, Roma 1843.

Färber 1936 — H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936.

Fagles 1961 — R. Fagles, *Bacchylides. Complete Poems*, New Haven-London 1961.

Fantuzzi 1980*a* — M. Fantuzzi, *Oralità, scrittura, auralità. Gli studi sulle tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, «Lingua e Stile», 15, 1980, pp. 593-612.

Fantuzzi 1980*b* — M. Fantuzzi, «Lingua e Stile», 15, 1980, pp. 433-450.

Farnell 1932 — R. L. Farnell, *The Works of Pindar*, II, London 1932.

Fernow 1806 — K. L. Fernow, *Römische Studien*, II, Zürich 1806.

Ferrari 1940 — W. Ferrari, *Due note su* ἁγνός, «Studi it. filol. class.», 17, 1940, pp. 33-53.

Ferrin Sutton 1983 — D. Ferrin Sutton, *Dithyramb as* Δρᾶμα: *Philoxenus of Cythera's «Cyclops or Galatea»*, «Quad. Urb.», n. s., 13 (42), 1983, pp. 37-43.

Fileni 1987 — M. G. Fileni, *Senocrito di Locri e Pindaro (fr. 140b Maehl.)*, Roma 1987 (Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classica 2).

Finley 1957 — M. I. Finley, *Homer and Mycenae: Property and Tenure*, «Historia», 6, 2, 1957, pp. 133-59.

Finley 1965 — M. I. Fineley, *Myth, Memory and History*, «History and Theory», 4, 1965, pp. 281-

305 = *The Use and Abuse of History*, London 1975, pp. 11-33.

Finley 1977*a* — M. I. Finley, *The Ancient City: from Fustel de Coulanges to Max Weber and Beyond*, «Comparative Studies in Society and History. An International Quarterly», 19, 3, 1977, pp. 305-27 = *Mythe, mémoire, histoire*, Paris 1981, pp. 89-120.

Finley 1977*b* — M. I. Finley, *The World of Odysseus*, New York 1977².

Finnegan 1970 — R. Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford 1970.

Finnegan 1977 — R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge 1977.

Finnegan 1988 — R. Finnegan, *Literacy and Orality*, Oxford-New York 1988.

Flacelière 1962 — R. Flacelière, *Plutarque. Dialogue sur les oracles de la Pythie*, Paris 1962.

Fogelmark 1972 — S. Fogelmark, *Studies in Pindar with Particular Reference to Paean VI and Nemean VII*, Lund 1972.

Fogelmark 1976 — S. Fogelmark, *Pindar, Nemean 7, 50-52*, «Antiquité class.», 45, 1976, pp. 121-32.

Foley 1985 — J. M. Foley, *Oral-Formulaic Theory and Research: an Introduction and Annotated Bibliography*, New York-London 1985.

Forssman 1966 — B. Forssman, *Untersuchungen zur Sprache Pindars*, Wiesbaden 1966.

Fowler-Fowler 1964 — *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, H. W. Fowler y F. G. Fowler (edd.), Oxford 1964⁵.

Ed. Fraenkel 1950 — Ed. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemmon*, II, Oxford 1950.

Fränkel 1939 — H. Fränkel, *W. Marg. Der Charakter in der Sprache der frühgriechischen Dichtung (Homer, Semonides, Pindar)*, «Am. Journ. Philol.», 60, 1939, pp. 475-9.

Fränkel 1960 — H. Fränkel, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1960².

Fränkel 1961 — H. Fränkel, *Schrullen in den Scholien zu Pindars Nemeen 7 und Olympien 3*, «Hermes», 89, 1961, pp. 385-97.

Fränkel 1964 — H. Fränkel, *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios*, Göttingen 1964.

Fränkel 1969 — H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³.

Franchi 1984 — S. Franchi, *Prassi esecutiva musicale e poesia estemporanea italiana: aspetti storici e tecnici*, en *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), B. Gentili y G. Paioni (edd.), Roma 1984, pp. 409-27.

Frank 1982 — M. Frank, *Der Kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt a. Main 1982.

Freud 1919 — S. Freud, *Das Unheimliche* 1919, in *Ges. Werke* XII.

Freud 1945 — S. Freud, *Die Traumdeutung*, Wien 1945.

Freud 1961 — S. Freud, *Totem und Tabu*, Frankfurt a. Main 1961.

Friedländer 1948 — P. Friedländer, *Epigrammata. Greek Inscriptions in Verse from the Beginnings to the Persian Wars*, Berkeley-Los Angeles 1948.

Frisk 1960 — H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, I, Heidelberg 1960.

Frisk 1972 — H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, II, Heidelberg 1972.

von Fritz 1943 — K. von Fritz, ΝΟΟΣ *and* ΝΟΕΙΝ *in the Homeric Poems*, «Class. Philol.», 38, 1943, pp. 79-93.

Froger 1968 — J. Froger, *La critique des textes et son automatisation*, Paris 1968.

Froger 1979 — J. Froger, *La méthode de dom Quentin, la méthode des distances et le problème de la contamination*, in *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes* (Colloque Intern. du Centre Nat. de la Recherche Scient. n. 579, Paris 29-31 mars 1978), Paris 1979, pp. 13-22.

Frontisi-Ducroux 1975 — F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.

Frye 1969 — N. Frye, *Mythos and Logos*, «Yearbook of Comparative and General Literature», 18, 1969, pp. 5-18.

Frye 1971 — N. Frye, *Littérature et mythe*, «Poétique», 8, 1971, pp. 489-514.

Fuchs 1969 — W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969.

Führer 1967 — R. Führer, *Formproblem. Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik*, München 1967.

Pseudo-Gadda 1969 — Pseudo-Gadda, *Inderogabili norme e cautele*, «le Caffé», 16, 1, 1969, pp. 3-19.

Gallavotti 1948 — C. Gallavotti, *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI sec. a.C.*, I: *Alceo di Mitilene*, Bari 1948.

Gallavotti 1953 — C. Gallavotti, *Auctarium Oxyrhynchium*, «Aegyptus», 33, 1953, pp. 159-71.

Gallavotti 1957*a* — C. Gallavotti, *Saffo e Alceo. Testimonianze e frammenti*, II, Napoli 1957[2]

Gallavotti 1957*b* — C. Gallavotti, *Ares e Areias prima di Omero*, «Riv. filol. class.», 35, 1957, pp. 225-33.

Gallavotti 1967 — C. Gallavotti, *Tradizione micenea e poesia greca arcaica*, en *Atti e mem. del I. Congr. Internaz. di Micenologia*, II, Roma 1967, pp. 831-61.

Gallavotti 1972 — C. Gallavotti, *Le pernici di Alcmane*, «Quad. Urb.», 14, 1972, pp. 31-6.

Gallavotti 1977*a* C. Gallavotti, *Un poemetto citarodico di Stesicoro nel quadro della cultura siceliota*, «Boll. Class. Lincei», n.s., 25, 1977, pp. 1-30.

Gallavoti 1977*b* C. Gallavotti, *L'iscrizione arcaica di Sicino e la metrica stesicorea*, «Quad. Urb.», 25, 1977, pp. 75-86.

Gallavotti 1979 C. Gallavotti, *Metri e ritmi nelle iscrizioni greche* (Suppl. Boll. Accad. Naz. Lincei), Roma 1979.

Gallavotti-Pugliese Carratelli 1942 C. Gallavotti-G. Pugliese Carratelli, *Rilievi storici sulla nuova ode di Saffo*, «Studi it. filol. class.», 18, 1942, pp. 161-74.

Gallo 1974 I. Gallo, *L'epigramma biografico sui nove lirici greci e il «canone» alessandrino*, «Quad. Urb.», 17, 1974, pp. 91-112.

Gangutia Elícegui 1972 E. Gangutia Elícegui, *Poesía griega «de amigo» y poesia arábigo-española*, «Emerita», 40, 1972, pp. 329-96.

Garaudy 1966 R. Garaudy, *Le mythe*, «Cahiers internationaux de symbolisme», 12, 1966.

Garzya 1954 A. Garzya, *Alcmane. I frammenti*, Napoli 1954.

Gasparov 1978 B. M. Gasparov, *Ustnaja reč' kak semiotičeskij ob'ekt* [El] *discurso oral como objeto semiótico*], en *Semantika nominacii i semiotika ustnoj reci* [*Semántica de la nominatio y semiótica del discurso oral*], «Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta», Tartu 1978, pp. 63-113.

Gasparri 1982 G. Gasparri, *Archiloco a Taso*, «Quad. Urb.», n.s., 11 (40), 1982, pp. 33-41.

Gebhard 1926 W. Gebhard, *Die Pharmakoi in Ionien und die Sybakchoi in Athen*, Diss. München 1926.

Gelzer 1985 Th. Gelzer, *Μοῦσα αὐθιγενής. Bemerkun-*

gen zu einem Typ Pindarischer und Bacchylideischer Epinikien, «Mus. Helv.», 42, 1985, pp. 95-120.

Gentili 1950 — B. Gentili, *Metrica greca arcaica*, Messina-Firenze 1950.

Gentili 1958*a* — *Anacreon*. Introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei a cura di B. Gentili, Roma 1958.

Gentili 1958*b* — B. Gentili, *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958.

Gentili 1958*c* — B. Gentili, *Anacreonte, fr. 47 D.*[2], «Maia», 10, 1958, pp. 157-60.

Gentili 1961 — B. Gentili, Recens. de *The Oxyrhynchus Papyri*, XXV, publ. con trad. y notas por E. Lobel y E. G. Turner, con la contribución de R. P. Winnington-Ingram, London 1959, «Gnomon», 33, 1961, pp. 331-43.

Gentili 1964 — B. Gentili, *Studi su Simonide*, II: *Simonide e Platone*, «Maia», 16, 1964, pp. 278-306

Gentili 1965*a* — G. Perrotta-B. Gentili, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Messina-Firenze 1965[2] (nueva ed. a cargo de B. Gentili).

Gentili 1965*b* — B. Gentili, *Mimnermo. Interventi di: F. Della Corte, V. De Marco, A. Garzya, A. Colonna, L. Alfonsi, B. Gentili*, «Maia», 17, 1965, pp. 366-387.

Gentili 1965*c* — B. Gentili, *Intrepretazione di Archiloco fr. 2 D = 7 L.-B.*, «Riv. filol. class.», 93, 1965, pp. 129-34.

Gentili 1965*d* — B. Gentili, *Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca*, «Studi Urb.», 39, n.s., B 1, 1965, pp. 70-88.

Gentili 1966 — B. Gentili, *Sul testo del fr. 287 P. di Ibico*, «Quad. Urb.» 2, 1966, pp. 124-7.

Gentili 1967*a* — B. Gentili, *Epigramma ed elegia*, en *L'Épigramme grecque, Entr. Hardt* XIV, Vandoeuvres-Genève 1967, pp. 37-90.

Gentili 1967*b* B. Gentili, *Metodi di lettura (su alcune congetture ai poeti lirici)*, «Quad. Urb.», 4, 1967, pp. 177-81.

Gentili 1969*a* B. Gentili, *L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia nello studio di una cultura orale*, «Quad. urb.», 8, 1969, pp. 7-21.

Gentili 1969*b* B. Gentili, Recens. de V. Pisani, *Storia della lingua greca*; C. Del Grande, *La metrica greca, Enciclopedia classica*, II/5, Torino 1960, «Gnomon», 41, 1969, pp. 533-44.

Gentili 1970 B. Gentili, *La lancia di Archiloco e le figurazioni vascolari*, en *Studia Florentina A. Ronconi sexagenario oblata*, Roma 1970, pp. 115-20, lám. 1 e 2.

Gentili 1971 B. Gentili, *I frr. 39 e 40 P. di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, pp. 57-67.

Gentili 1972*a* B. Gentili. *Il «letto insaziato» di Medea e il tema dell'«adikia» a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella «Medea» di Euripide*, «Studi class. or.», 21, 1972, pp. 60-72.

Gentili 1972*b* B. Gentili, *Lirica greca arcaica e tardo arcaica*, en *Introduzione allo studio della cultura classica*, I, Milano 1972, pp. 57-105.

Gentili 1973 B. Gentili, *La ragazza di Lesbo*, «Quad. Urb.», 16, 1973, pp. 124-8.

Gentili 1976*a* B. Gentili, *Addendum* (a G. Giangrande, *On Anacreon's Poetry*), «Quad. Urb.», 21, 1976, p. 47.

Gentili 1976*b* B. Gentili, *Nota ad Archiloco, P. Col. 7511 fr. 2 tard., 2 West*, «Quad. Urb.» 21, 1976, pp. 17-21.

Gentili 1976*c* B. Gentili, *Il «Partenio» di Alcmane e l'amo-*

re omoerotico femminile nei tiasi spartani, «Quad. Urb.», 22, 1976, pp. 59-67.

Gentili 1976*d* B. Gentili, Recens. de *Poetae Melici Graeci*, D. L. Page (ed.), Oxford 1962; *Lyrica Graeca Selecta*, D. L. Page (ed.), Oxford 1968; *Supplementum Lyricis Graecis*, D. L. Page (ed.), Oxford 1974, «Gnomon», 48, 1976, pp. 740-51.

Gentili 1977*a* B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977 [trad. ingl. *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam 1979].

Gentili 1977*b* B. Gentili, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quad. Urb.», 26, 1977, pp. 7-37.

Gentili 1979*a* B. Gentili, *Trittico pindarico*, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 7-33.

Gentili 1979*b* B. Gentili, *Molossus + Bacchius in the New Stesichorus Fragment (P. Lille 76 abc)*, «Gr. Rom. Byz. Stud.», 20, 1979, pp. 127-31.

Gentili 1980 B. Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, «Quad. Urb.», n.s., 6 (35), 1980, pp. 17-59.

Gentili 1981*a* B. Gentili, *Verità e accordo contrattuale* (σύνθεσις) *in Pindaro, fr. 205 Sn.*, «Ill. Class. Stud.», 6, 1981, pp. 215-20.

Gentili 1981*b* B. Gentili, *La parola e il marmo: una discussione*, «Dialoghi d'archeologia», n.s., 2, 1981, pp. 32-8; 94-108.

Gentili 1983 B. Gentili, *L'asinarteto nella teoria metrico-ritmica degli antichi*, en *Festschrift für R. Muth*, Innsbruck 1983, pp. 135-43.

Gentili 1984 B. Gentili, *Eros custode: Ibico, fr. 286 P. e Meleagro, «Anth. P.» 12, 157*, en *Apophoreta philologica E. Fernández Galiano a soda-*

libus oblata, I, Mantuae Carpetanorum 1984, pp. 191-7.

Gentili 1984-1985 B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi*, «Dioniso», 55, 1984-1985, pp. 17-35.

Gentili 1986 B. Gentili, *Alceo, Fr. 249 Voigt*, en *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, I, Roma 1986, pp. 241-3.

Gentili 1990 B. Gentili, *Il* De compositione verborum *di Dionigi di Alicarnasso: parola, metro e ritmo nella comunicazione letteraria*, «Quad. Urb. n.s., 36 (65), 1990, pp. 7-21.

Gentili-Cerri 1983 B. Gentili-G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983 (con ampliaciones, correcciones y añadidos respecto a la ed. 1975).

Gentili-Prato 1985 B. Gentili-C. Prato, *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, II, Lipsiae 1985.

Georgiev 1966 V. I. Georgiev, *Introduzione allo studio delle lingue indo-europee*, Roma 1966.

Gerber 1963 D. E. Gerber, *Pindar, Nemean VII, 31*, «Am. Journ. Philol.», 84, 1963, pp. 182-8.

Gerber 1965 D. E. Gerber, *The Gifts of Aphrodite (Bacchylides 17, 10)*, «Phoenix», 19, 1965, pp. 212-3.

Gerber 1968 D. E. Gerber, *A Survey of Publications on Greek Lyric Poetry since 1952*, «Class. World», 61, 1968, pp. 265-79; 317-30; 373-85.

Gerber 1970 D. E. Gerber, *Euterpe. An Anthology of Early Greek Lyric Poetry*, Amsterdam 1970.

Gerber 1976 D. E. Gerber, *Studies in Greek Lyric Poetry, 1967-1975*, «Class. World», 70, 1976, pp. 65-157.

Gerber 1981 D. E. Gerber, *Archilochus, fr. 4 West: a*

Commentary, «Ill. Class. Stud.», 6, 1981, pp. 1-11.

Gerevini 1954 — S. Gerevini, *L'Archiloco perduto e la tradizione critico-letteraria*, «Parola d. passato» 9, 1954, pp. 256-64.

Gerlach 1937 — W. Gerlach, *Staat und Staatschiff*, «Gymnasium», 2, 1937, pp. 127-39.

Ghali-Kahil 1960 — L. Ghali-Kahil, *La céramique grecque (Fouilles 1911-1956)*, Etudes Thasiennes, VII, Paris 1960.

Giangiulio 1983 — M. Giangiulio, *Locri, Sparta, Crotone e le tradizioni leggendarie intorno alla battaglia della Sagra*, «Mél. école franç. Rome» (Antiquité), 95, 1983, pp. 473-521.

G. Giangrande 1967 — G. Giangrande, *Sympotic Literature and Epigram*, en *L'Épigramme grecque*, «Entr. Hardt» XIV, Vandoeuvres-Genève 1967, pp. 91-174.

G. Giangrande 1968 — G. Giangrande, *Théocrite, Simichidas et les Thalysies*, «Antiquité class.», 37, 1968, pp. 491-533.

G. Giangrande 1971 — G. Giangrande, *Interpretationen griechischer Meliker*, «Rh. Mus», 114, 1971, pp. 97-131.

G. Giangrande 1973 — G. Giangrande, *Anacreon and the Lesbian Girl*, «Quad. Urb.», 16, 1973, pp. 129-33.

G. Giangrande 1976 — G. Giangrande, *On Anacreon's Poetry*, «Quad. Urb.», 21, 1976, pp. 43-6.

G. Giangrande 1977 — G. Giangrande, *On Alcman's Partheneion*, «Mus. Philol. Lond.» 2, 1977, pp. 151-64.

G. Giangrande 1981 — G. Giangrande, *Anacreon and the «Fellatrix» from Lesbos*, «Mus. Philol. Lond.» 4, 1981, pp. 15-8.

L. Giangrande 1972 — L. Giangrande, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague-Paris 1972.

Gianni 1807-1808 — F. Gianni, *Raccolta delle poesie di F. Gian-*

ni, Milano 1807-08 (V Volumen edición Silvestri).

Giannini, 1973 — P. Giannini, *Espressioni formulari nell'elegia greca arcaica*, «Quad. Urb.», 16, 1973, pp. 7-78.

Giannini, 1977 — P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quad. Urb.», 26, 1977, pp. 38-51.

Giannini 1979 — P. Giannini, *Interpretazione della «Pitica» 4 di Pindaro*, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 35-63.

Giannini 1982*a* — P. Giannini, *Senofane fr. 2 Gentili-Prato e la funzione dell'intellettuale nella Grecia arcaica*, «Quad. Urb.», n.s., 10 (39), 1982, pp. 57-69.

Giannini 1982*b* — P. Giannini, *«Qualcuno» e «nessuno» in Pind. «Pyth.» 8, 95*, «Quad. Urb.», n.s., 11 (40), 1982, pp. 69-76.

Gianotti 1973 — G. F. Gianotti, *Mito ed encomio. Il carme di Ibico in onore di Policrate*, «Riv. filol. class.», 101, 1973, pp. 401-10.

Gianotti 1975 — G. F. Gianotti, *Per una poetica pindarica*, Torino 1975.

Gianotti 1978 — G. F. Gianotti, *Le Pleiadi di Alcmane (Alcm. fr. 1, 60-63 P.)*, «Riv. Filol. class.», 106, 1978, pp. 257-71.

Gigante 1977 — M. Gigante, *Atakta* II, «Cron. Ercol.», 7, 1977, pp. 40-2.

Goody 1977 — J. Goody, *Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du Bagre*, «L'Homme», 17, 1977, pp. 29-52.

Goody 1980 — J. Goody, *Les chemins du savoir oral*, «Critique», 34, 1980, pp. 189-96.

Gostoli 1978 — A. Gostoli, *Some Aspects of the Theban Myth in the Lille Stesichorus*, «Gr. Rom. Byz. Stud.», 19, 1978, pp. 23-7.

Gostoli 1979 — A. Gostoli, *Osservazioni metriche sull'enco*

mio a Policrate di Ibico, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 93-9.

Gostoli 1986 — A. Gostoli, *La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica: Demodoco tra mito e storia*, en G. Cerri (ed.), *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel Medioevo*, Roma 1986, pp. 103-26.

Gostoli 1990 — *Terpander*. Veterum testimonia collegit, fragmenta edidit A. Gostoli, Romae 1990.

Gow 1952 — A. S. F. Gow, *Theocritus*, II, Cambridge 1952².

Graf 1985 — F. Graf, *Griechische Mythologie*, München-Zürich 1985.

Graham 1978 — A. J. Graham, *The Foundation of Thasos*, «Ann. Brit. School at Athens», 73, 1978, pp. 61-98.

Greifenhagen 1957 — A. J. Greifenhagen, *Griech. Eroten*, Berlin 1957.

Greimas-Courtés 1979 — A. J. Greimas-J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du language*, Paris 1979.

A. Griffiths 1972 — A. Griffiths, *Alcman's «Partheneion»: the Morning after the Night before*, «Quad. Urb.», 14, 1972, pp. 7-30.

F. T. Griffiths 1979 — F. T. Griffiths, *Theocritus at Court*, Lugduni Batavorum 1979.

Grinbaum 1968 — W. S. Grinbaum, *Mikenskaja kojne i problema obrazovanija jazyka drevne-grečeskoi chorovoj liriki* [La koiné micénica y la formación de la lengua en la lírica coral griega], en *Atti e mem. del I Congr. Internaz. di Micenologia*, II, Roma 1968, pp. 875-9.

Grinbaum 1990 — W. S. Grinbaum, *Chudožestvennyi mir antičnoj poezii. Tvořceskij poisk Pindara*. K 2500-letiju so dnja roždenija poeta, Moskva 1990.

Grmek 1983 — M. D. Grmek, *Les maladies à l'aube de la civilisation occidentale*, Paris 1983.

Gronewald 1974 — M. Gronewald, *Fragmente aus einem Sapphokommentar: Pap. Colon. inv. 5860*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 14, 1974, pp. 114-8.

Groupe μ 1970 — Groupe μ, *Rhéthorique générale*, Paris 1970.

Grube 1965 — G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, London 1965.

Guarducci 1927-29 — M. Guarducci, *Poeti vaganti dell'età ellenistica*, «Atti R. Accad. Lincei», Cl. Sc. mor., s. 6, vol. 2, 1927-1929, pp. 629-65.

Guarducci 1958 — M. Guarducci, *Ancora sull'artista nell'antichità classica*, «Archeol. class.», 10, 1958, pp. 138-50.

Guarducci 1962 — M. Guarducci, *Nuove osservazioni sull'artista nell'antichità classica*, «Archeol. class.», 14, 1962, pp. 237-9 = AA.VV., *Artisti e artigiani in Grecia*, Guida storica e critica a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980, pp. 75-101.

Guarducci 1967 — M. Guarducci, *Epigrafia greca*, I, Roma 1967.

Guarducci 1969 — M. Guarducci, *Epigrafia greca*, II, Roma 1969.

Guarducci 1978 — M. Guarducci, *Epigrafia greca*, IV: *Epigrafi sacre, pagane e cristiane*, Roma 1978.

Guidorizzi 1988 — *Il sogno in Grecia*, a cura di G. Guidorizzi, Roma-Bari 1988.

Gzella 1969-70 — S. Gzella, *The Competition among the Greek Choral Poets*, «Eos», 58, 1969-70, pp. 19-32.

Gzella 1971 — S. Gzella, *Problem of the Fee in Greek Choral Lyric*, «Eos», 59, 1971, pp. 189-202.

Habicht 1985 — C. Habicht, *Pausanias und seine «Beschreibung Griechenlands»*, München 1985.

Hamm 1958 — E. M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlin 1958².

Hampe 1951 — R. Hampe, *Die Stele aus Pharsalos im Louvre*, «Berl. Winkelmannsprogr.», 107, 1951, Lám. 13.

Harris 1989 — W. V. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge, Mass.-London 1989.

Harrison 1912 — J. E. Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912.

Harvey 1955 — A. E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*, «Class. Quart.», n.s., 5 (29), 1955, pp. 157-75.

Haslam 1974 — M. W. Haslam, *Stesichorean Metre*, «Quad. Urb.», 17, 1974, pp. 7-57.

Haslam 1978 — M. W. Haslam, *The Versification of the New Stesichorus (P. Lille 76 abc)*, «Gr. Rom. Byz. Stud.», 19, 1978, pp. 29-57.

Hausrath 1890 — A. Hausrath, *Philodemi* περὶ ποιημάτων *libri secundi quae videntur fragmenta*, «*Jahrb. f. klass. Philol.*», *Suppl.* 17, 1890, pp. 213-76.

Havelock 1963 — E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Oxford 1963.

Havelock 1978*a* — E. A. Havelock, *The Alphabetization of Homer*, en AA.VV., *Communication Arts in the Ancient World*, E. A. Havelock-J. P. Hershbell (edd.), New York 1978, pp. 3-21.

Havelock 1978*b* — E. A. Havelock, *The Greek Concept of Justice*, Cambridge (Mass.) 1978.

Havelock 1980 — E. A. Havelock, *The Oral Composition of Greek Drama*, «Quad. Urb.», n.s., 6 (35), 1980, pp. 61-113 = Havelock 1982, pp. 261-313.

Havelock 1982 — E. A. Havelock, *The Literate Revolution in*

Greece and its Cultural Consequences, Princeton 1982.

Heath 1986 — M. Heath, *The Origins of Modern Pindaric Criticism*, «Journ. Hell. Stud.», 106, 1986, pp. 85-98.

Heitsch 1967 — E. Heitsch, *Zum Sappho-Text*, «Hermes», 95, 1967, pp. 385-92.

Hemelrijk 1925 — J. Hemelrijk, Πενία *en* πλοῦτος, Diss. Utrecht 1925.

Hemmerdinger 1982 — D. Hemmerdinger, *À propos d'un livre récent sur la musique grecque*, «Quad. Urb.», n.s., 12 (41), 1982, pp. 145-63.

Hershbell 1978 — J. P. Hershbell, *The Ancient Telegraph: War and Literacy*, en AA.VV., *Communication Arts in the Ancient World*, E. A. Havelock-J. P. Hershbell (edd.), New York 1978, pp. 81-92.

Henry 1971 — A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris 1971.

Heyne 1773 — C. G. Heyne, *Pindari carmina et fragmenta*, Göttingen 1773[1], 1797-99[2], Lipsiae 1817[3] (cur. Schaefer; Londinii 1824).

Himmelmann 1979 — N. Himmelmann, *Zur Entlohnung künstlerischer Tätigkeit in klassischen Bauinschriften*, «Jahrb. Deutsch. archäol. Inst.», 94, 1979, pp. 127-42 = AA.VV., *Artisti e artigiani in Grecia*, Guida storica e critica a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980, pp. 131-52.

Hoekstra 1957 — A. Hoekstra, *Hésiode et la tradition orale. Contribution à l'étude du style formulaire*, «Mnemosyne», s. IV, 10, 1957, pp. 193-225.

Hoekstra 1962 — A. Hoekstra, *The Absence of the Aeginetans. On the Interpretation of Pindar's sixth Paean*, «Mnemosyne», s. IV, 15, 1962, pp. 1-14.

Hoelscher 1988 — M. Hoelscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988.

Holtzmann 1979 B. Holtzmann, *Des mines d'or à Thasos*, «Bull. corresp. hell.», Suppl. V, *Thasiaca*, 1979, pp. 345-9.

Hooker 1979 J. T. Hooker, *The Unity of Alcman's Partheneion*, «Rh. Mus.», 122, 3-4, 1979, pp. 211-21.

Housman 1908 A. E. Housman, *On the Paeans of Pindar (Grenfell and Hunt «Oxyrhynchus Papyri», Part V, pp. 24-81)*, «Class. Rev.», 22, 1908, pp. 8-12.

How-Wells 1928 W. W. How-J. Wells, *A Commentary on Herodotus*, II, Oxford 1928².

Huchzermeyer 1931 H. Huchzermeyer, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit*, Emsdetten 1931.

Hübner 1985 K. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985.

Humphreys 1978 S. C. Humphreys, *Anthropology and the Greeks*, London-Henley-Boston 1978.

Huxley 1969 G. L. Huxley, *Greek Epic Poetry*, London 1969.

Immerwahr 1964 H. R. Immerwahr, *Book Rolls on Attic Vases*, en *Class. Mediaev. Renaiss. Stud. in Honour of B. Ullman*, I, Roma 1964, pp. 17-48.

Innis 1950 H. Innis, *Empire and Communications*, Oxford 1950, pp. 53-83.

Irigoin 1952 J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952.

Irigoin 1966 J. Irigoin, Recens. de R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, «Rev. ét. anc.», 68, 1966, pp. 135-8.

Irigoin 1977 J. Irigoin, *Quelques réflexions sur le concept d'archétype*, «Rev. hist. text.», 7, 1977, pp. 235-45.

Irigoin 1978 J. Irigoin, *La pratique des ordinateurs dans*

la critique des textes, «Rev. hist. text.», 8, 1978, pp. 337-40.

Irigoin 1979 — J. Irigoin, Table ronde sur les problèmes de sélection et d'utilisation des variantes. 1. Rapport de J. Irigoin, en *La practique des ordinateurs dans la critique des textes* (Colloque Intern. du Centre Nat. de la Recherche Scient. n. 579, Paris 29-31 mars 1978), Paris 1979, pp. 265-71.

Irigoin 1980 — J. Irigoin, Recens. de R. D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, III: *Women of Trachis - Antigone - Philoctetes - Oedipus at Colonus*, Leiden 1978, «Gnomon», 52, 1980, pp. 51-3.

Iser 1978 — W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978.

Iser 1979 — W. Iser, *Zur Problemlage gegenwärtiger literaturtheorie: Das Imaginäre und die epochalen Schlüsselbegriffe*, en *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, H. Sund y M. Timmermann (edd.), Konstanz 1979, pp. 355-74.

Iser 1982 — W. Iser, *Akte des Fingierens oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?*, «Poetik und Hermeneutik», 10, 1982, pp. 121-51.

Jacoby 1941 — F. Jacoby, *The Date of Archilochos*, «Class. Quart.», 35, 1941, pp. 97-109 = *Kleine Philologische Schriften*, I, Berlin 1961, pp. 249-67.

Jakobson 1963 — R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963.

Janni 1965 — P. Janni, ΣΩΤΕΙΡΑ *e* ΣΩΤΗΡ *in Pindaro*, «Studi Urb.», n.s., 39, B 1, 1965, pp. 104-9.

Janni 1976 — P. Janni, *Euripide, «Troiane» 281 sgg.*, «Quad. Urb.», 21, 1976, pp. 97-102.

Jarcho 1968 — V. N. Jarcho, *Zum Menschenbild der nachhomerischen Dichtung*, «Philologus», 112, 1968, pp. 147-72.

Jarcho 1982 — V. N. Jarcho, *Novyj epod Archiloca* [Un nuevo epodo de Archiloco], «Vestnik drevnej istorii» [«Boletín de historia antigua»] 1, 1982, pp. 64-80.

Jauss 1967 — H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967.

Jauss 1982 — H. R. Jauss, *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* I, Frankfurt a. Main 1982.

Jebb 1905 — R. C. Jebb, *Bacchylides*, Cambridge 1905 (1967).

Jeffery 1961 — L. A. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961.

Jeffery-Morpurgo-Davies 1970 — L. H. Jeffery-A. Morpurgo-Davies, Ποινικαστάς *and* ποινικάξειν. *«BM» 1969 4-2, 1, a New Archaic Inscription from Crete*, «Kadmos», 9, 1970, pp. 118-54.

Jüthner 1936 — J. Jüthner, *Zu Pyth. VIII, 96*, «Wien. Stud.», 53, 1936, pp. 142-3.

Jung 1935 — C. G. Jung, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, Zürich 1935.

Jung 1952 — C. G. Jung, *Symbole der Wardlung*, Zürich 1952[4].

Kaibel 1838 — G. Kaibel, *Die Prolegomena* περὶ κωμῳδίας, Berlin 1898 («Abhandl. Gött. Gesellsch. Wiss.», Phil. hist. Kl., n.F., II/4).

Kaletsch 1958 — H. Kaletsch, *Zur lydischen Chronologie*, «Historia», 7, 1958, pp. 1-47.

Kamerbeek 1953 — J. C. Kamerbeek, *Alcaica quaedam*, «Mnemosyne», s. IV 6, 1953, pp. 89-92.

Kassel 1973 — R. Kassel, *Kritische und exegetische Kleinig-*

keiten, IV, «Rh. Mus.», 116, 1973, pp. 97-112.

Kazik-Zawadzka 1958 — I. Kazik-Zawadzka, *De Sapphicae Alcaicaeque elocutionis colore epico*, Wroclaw 1958.

Kennedy 1963 — G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963.

Keuls 1985 — E. Keuls, *The Reign of the Phallus*, New York 1985.

Kirk 1962 — G. S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge 1962.

Kirk 1977 — G. S. Kirk, *Methodological Reflexions on the Myths of Heracles*, en *Il mito greco*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 7-12 maggio 1973), B. Gentili y G. Paioni (edd.), Roma 1977, pp. 285-97.

Kirkwood 1974 — G. M. Kirkwood, *Early Greek Monody*, Ithaca-London 1974.

Kirkwood 1982 — G. Kirkwood, *Selections from Pindar*, Chico (Calif.) 1982.

Köhnken 1971 — A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin-New York 1971.

Koenen 1974 — L. Koenen, en AA.VV., *Ein wiedergefundenes Archilochos-Gedicht?*, «Poetica», 6, 1974, pp. 468-512.

Kohlmeyer 1934 — J. Kohlmeyer, *Seesturm und Schiffbruch als Bild im antiken Schrifttum*, Diss. Greisswald 1934.

Koller 1954 — H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954.

Koller 1963 — H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern-München 1963.

Komornicka 1972 — A. M. Komornicka, Ἀλήθεια *et* ψεῦδος *chez Pindare*, «Eos», 60, 1972, pp. 235-53.

Komornicka 1976 — A. M. Komornicka, *A la suite de la lecture «La ragazza di Lesbo»*, «Quad. Urb.», 21, 1976, pp. 37-41.

Koniaris 1966 — G. L. Koniaris, *Some Thoughts on Alcaeus Fr. D. 15, X 14, X 16*, «Hermes», 94, 1966, pp. 385-97.

Koniaris 1984 — G. L. Koniaris, Recens. de M. Vetta, *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Romae 1980, «Am. Journ. Philol.», 105, 1984, pp. 102-7.

Kontoleon 1963 — N. M. Kontoleon, *Archilochos und Paros*, en *Archiloque*, «Entr. Hardt», X, Vandoeuvres-Genève 1963, pp. 37-73.

Kontoleon 1965 — N. M. Kontoleon, Ἀρχαική ξωφόρος ἐκ Πάρου, en *Charisterion Orlandos*, I, Athenai 1965, pp. 348-418.

Koster 1980 — S. Koster, *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Meisenheim a. G. 1980.

Kramer-Hagedorn 1978 — *Kölner Papyri* VII 2, B. Kramer-D. Hagedorn (edd.), Opladen 1978.

K. Kraus 1955 — K. Kraus, *Beim Wort genommen*, H. Fischer (ed.), München 1955.

W. Kraus 1955 — W. Kraus, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum*, «Wien. Stud.», 68, 1955, pp. 65-87.

Kristeva 1969 — J. Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une semanalyse*, Paris 1969.

Kühner-Gerth 1904 — R. Kühner-B. Gerth, *Ausfürliche Grammatik der griechischen Sprache*, Satzlehre II, Hannover 1904[3] (1966).

Kühner-Gerth 1955 — R. Kühner-B. Gerth, *Ausfürliche Grammatik der griechischen Sprache*, Satzlehre I, Hannover 1955[4].

Kullmann 1984 — W. Kullmann, *Oral Poetry Theory and Neoanalysis in Homeric Research*, «Gr. Rom. Byz. Stud.», 25, 1984, pp. 307-23.

Labarbe 1968 — J. Labarbe, *Une épigramme sur les neuf lyriques grecs*, «Antiquité class.», 37, 1968, pp. 449-66.

Lacroix 1974 — L. Lacroix, *Héraclès héros voyageur et civilisateur*, «Bull. Acad. Roy. Belgique», s. V 60, 1974, pp. 34-59.

Lanata 1963 — G. Lanata, *Poetica preplatonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.

Lanata 1966 — G. Lanata, *Sul linguaggio amoroso di Saffo*, «Quad. Urb.», 2, 1966, pp. 63-79.

Lanata 1968 — G. Lanata, *Archiloco 69 D.*, «Quad. Urb.», 6, 1968, pp. 33-5.

Lanza 1981 — D. Lanza, *Una scimmia piuttosto complicata*, «Quad. d. storia», 13, 1981, pp. 55-77.

Lanza 1983 — D. Lanza, *Aristotele e la poesia: un problema di classificazione*, «Quad. Urb.», n.s., 13 (42), 1983, pp. 51-66.

Lasserre 1946 — F. Lasserre, *La figure d'Eros dans la poésie grecque*, Lausanne 1946.

Lasserre 1954 — F. Lasserre, *Plutarque. De la musique*, Olten-Lausanne 1954.

Lasserre 1967 — F. Lasserre, *Mimésis et mimique*, en *Atti del II Congresso di Studi sul dramma antico*, Roma-Siracusa 1967, pp. 245-63.

Lasserre 1979 — F. Lasserre, *Archiloque frg. 2 West*, «Graz. Beitr.», 8, 1979, pp. 49-56.

Lasso de la Vega 1977 — J. S. Lasso de la Vega, *La séptima Nemea y la unidad de la oda pindárica*, «Estud. clas.», 21, 1977, pp. 59-139.

Latacz 1966 — J. Latacz, *Zum Wortfeld 'Freude' in der Sprache Homers*, Heidelberg 1966.

Latacz 1979 — J. Latacz, *Tradition und Neuerung in der Homerforschung. Zur Geschichte der Oral poetry-Theorie*, en AA.VV., *Homer. Tradition und Neuerung*, J. Latacz (ed.), Darmstadt 1979, pp. 25-44.

Latte 1946 — K. Latte, *Hesiods Dichterweihe*, «Antike u. Abendland», 2, 1946, pp. 152-63.

Latte 1953 — K. Latte, Recens. de H. Fränkel, *Dichtung*

und Philosophie des frühen Griechentums, New York 1951, «Gött. gel. Anz.», 207, 1953, pp. 30-42 = *Kleine Schriften*, München 1968, pp. 713-26.

Latte 1956 — K. Latte, *Die Anfänge der Griechischen Geschichtschreibung*, en *Histoire et historiens dans l'antiquité*, «Entr. Hardt», IV, Vandoeuvres - Genève 1956, pp. 1-37.

Lauter 1974 — H. Lauter, *Zur gesellschaftliche Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik*, «Erlang. Forsch.», F. A 23, 1974, pp. 5-25 = AA.VV., *Artisti e artigiani in Grecia*, Guida storica e critica a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980, pp. 103-29.

Lavagnini 1932 — B. Lavagnini, *Nuova antologia dei frammenti della lirica greca*, Torino 1932.

Lavagnini 1950 — B. Lavagnini, *Da Mimnermo a Callimaco*, Torino 1950.

Lazzarini 1976 — M. L. Lazzarini, *Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica*, Roma 1976.

Lee 1978 — H. M. Lee, *The «Historical» Bundy and Encomiastic Relevance in Pindar*, «Class. World», 72, 1978, pp. 65-70.

Lefkowitz 1969 — M. R. Lefkowitz, *Bacchylides' Ode 5, Imitation and Originality*, «Harv. Stud. Class. Philol.», 73, 1969, pp. 45-96.

Lefkowitz 1976 — M. R. Lefkowitz, *The Victory Ode. An Introduction*, Park Ridge (N.J.) 1976.

Lefkowitz 1978 — M. R. Lefkowitz, *The Poet as Hero: Fifth Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction*, «Class. Quart.», 28, 1978, pp. 459-69.

Lefkowitz 1980 — M. R. Lefkowitz, *Autobiographical Fiction in Pindar*, «Harv. Stud. Class. Philol.», 84, 1980, pp. 29-49.

Lefkowitz 1988 — M. R. Lefkowitz, *Who Sang Pindar's Vic-*

tory Odes?, «Am. Journ. Philol.», 109, 1988, pp. 1-11.

Le Goff 1979 — J. Le Goff, en *Enciclopedia Einaudi* VIII, Torino 1979, pp. 1068-109.

Lehnus 1981 — *Pindaro. Olimpiche*, traduzione, commento, note e lettura critica a cura di L. Lehnus, Milano 1981.

Lesky 1971 — A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1971[3].

Leurini 1973 — L. Leurini, *A proposito di KAIPOS*, «Parola d. passato», 150, 1973, pp. 207-9.

Lévêque 1982 — P. Lévêque, *Ὄλβιος et la félicité des initiés*, «Rayonnement grec» (*Hommage à C. Delvoye*), 83, 1982, pp. 113-26.

Lévi-Strauss 1962 — C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris 1962.

Lévi-Strauss 1966 — C. Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres*, Paris 1966.

Lévy-Bruhl 1910 — L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910.

Lévy-Bruhl 1947 — L. Lévy-Bruhl, *Les «Carnets» de Lucien Lévy-Bruhl*, «Rev. philos.», 137, 1947, pp. 257-81.

Lewis 1985 — J. M. Lewis, *Eros and the «Polis» in Theognis Book II*, en Th. J. Figueira-G. Nagy (edd.), *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, Baltimore-London 1985, pp. 214 ss.

Lloyd 1966 — G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy*, Cambridge 1966.

Lloyd-Jones 1968 — H. Lloyd-Jones, *The Cologne Fragment of Alcaeus*, «Gr. Rom. Byz. Stud.», 1968, pp. 125-39.

Lloyd-Jones 1972 — H. Lloyd-Jones, *Pindar fr. 169*, «Harv. Stud. Class. Philol.», 76, 1972, pp. 45-56.

Lloyd-Jones 1973 — H. Lloyd-Jones, *Modern Interpretation of Pindar. The Second Pythian and Seventh Ne-*

mean Odes, «Journ. Hell. Stud.», 93, 1973, pp. 109-37.

Lobel 1951 — E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, XXI, London 1951.

Lobel 1983 — E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, L, London 1983.

Lombardo 1983 — M. Lombardo, *Habrosyne e habra nel mondo greco arcaico*, en *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche. Atti del Convegno di Cortona* (24-30 maggio 1981), Pisa-Roma 1983, pp. 1077-1103.

Longo 1978 — D. Longo, *Scrivere in Tucidide: comunicazione e ideologia*, en *Studi in onore di A. Ardizzoni*, I, E. Livrea e G. A. Privitera (edd.), Roma 1978, pp. 519-54.

Longo 1980 — O. Longo, *Per la definizione di una figura d'intellettuale nell'antica Atene*, en AA.VV., *Il comportamento dell'intellettuale nella società antica*, Genova 1980, pp. 9-32.

Loraux 1981 — N. Loraux, *L'invention d'Athènes*, Paris-La Haye-New York 1981.

Lord 1960 — A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960.

Lord 1985 — A. B. Lord, *Memory, Meaning and Myth in Homer and Oral Epic Tradition*, en *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), B. Gentili y G. Paioni (edd.), Roma 1985, pp. 37-63.

Lotman 1970 — J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972 [tít. or.: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970].

Lotman 1978 — J. M. Lotman, *Ustnaja reč' v istoriko-kul'turnoj perspektive*, en *Semantika nominacii i semiotika ustnoj reči* [Semántica de la *nominatio* y semiótica del discurso oral], «Učënye

zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta», Tartu 1978, pp. 113-21.

Luck 1961 — G. Luck, *Die römische Liebeselegie*, Heidelberg 1961.

Luppe 1980 — W. Luppe, *Literarische Texte unter Ausschluss der christlichen Drama*, «Archiv f. Papyrusforsch.», 27, 1980, pp. 233-50.

Maddoli 1977 — G. Maddoli, 'Introduzione' a AA.VV., *La civiltà micenea*, Guida storica e critica a cura di G. Maddoli, Roma-Bari 1977, pp. v-xxxv.

Maehler 1963 — H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zum Zeit Pindars*, Göttingen 1963.

Manieri 1972 — F. Manieri, *Saffo: appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico*, «Quad. Urb.», 14, 1972, pp. 46-64.

Manieri 1986 — F. Manieri, *Edipo: un sogno. La matrice d'una ipotesi strutturale della Personalità*, en *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982), B. Gentili y R. Pretagostini (edd.), Roma 1986, pp. 163-190.

Marazzi-Tusa 1976 — M. Marazzi-S. Tusa, *Nuove testimonianze micenee nell'isola di Vivara*, «Parola d. passato», 31, 1976, pp. 472-85.

Martin 1972 — H. Martin, *Alcaeus*, New York 1972.

Martina 1968 — *Solone*, Testimonianze sulla vita e l'opera a cura di A. Martina, Roma 1968.

Marzullo 1958 — B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, Firenze 1958.

Marzullo 1964 — B. Marzullo, *Il primo Partenio di Alcmane*, «Philologus», 108, 1964, pp. 174-210.

Marzullo 1975 — B. Marzullo, *Lo smarrimento di Alceo (fr. 208 V.)*, «Philologus», 191, 1975, pp. 27-38.

Masaracchia 1958 A. Masaracchia, *Solone*, Firenze 1958.

Massenzio 1985 M. Massenzio, *Il poeta che vola: conoscenza estatica, comunicazione orale e linguaggio dei sentimenti nello «Ione» di Platone*, en *Oralità cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), B. Gentili y G. Paioni (edd.), Roma 1985, pp. 161-174.

Mattioli 1965 E. Mattioli, *Introduzione al problema del tradurre*, «Il Verri», 19, 1965, pp. 107-28 = *Studi di poetica e di retorica*, Modena 1983, pp. 135-63.

Mazzarino 1943 S. Mazzarino, *Per la storia di Lesbo nel VI secolo a.C. (A proposito dei nuovi frammenti di Saffo e Alceo)*, «Athenaeum», 21, 1943, pp. 38-78.

Mazzarino 1966 S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, I, Bari 1966.

McLennan 1977 *Callimachus. Hymn to Zeus*, Introduction and Commentary by G. R. McLennan, Roma 1977.

McLuhan 1967 M. McLuhan, *La galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, trad. franc. Montréal 1967.

Meillier 1977*a* C. Meillier, *P. Lille 73 (et P. Lille 76a et c)*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 26, 1977, pp. 1-5.

Meillier 1977*b* C. Meillier, *Quelques conjectures à Stésichore*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 27, 1977, pp. 65-7.

Meillier 1978*a* C. Meillier, *Stésichore, P. L. 76a (+ «P. L.» 73). Quelques conjectures possibles*, «Studi class. or.», 28, 1978, pp. 35-47.

Meillier 1978*b* C. Meillier, *La succession d'Oedipe d'après le P. Lill. 76a + 73, poème lyrique probable-*

ment de Stésichore, «Rev. ét. gr.», 91, 1978, pp. 12-43.

Meillier 1979 — C. Meillier, *Callimaque et son temps*, Lille 1979.

Mele 1979 — A. Mele, *Il commercio greco arcaico. Prexis ed emporie* («Cahiers du Centre Jean Bérard», IV), Naples 1979.

Mendel 1912-14 — G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, II, Constantinopla 1912-1914 (Roma 1966).

Merkelbach 1956 — R. Merkelbach, *Griechische literarischen Papyri*, «Archiv. f. Papyrusforsch.», 16, 1956, pp. 82-129.

Merkelbach 1957 — R. Merkelbach, *Sappho und ihr Kreis*, «Philologus», 101, 1957, pp. 1-29 = AA.VV., *Rito e poesia corale in Grecia*, Guida storica e critica a cura di C. Calame. Roma-Bari 1977, pp. 123-36 (con algunos cortes).

Merkelbach-West 1974 — R. Merkelbach-M. L. West, *Ein Archilochos-Papyrus*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 14, 1974, pp. 97-112.

Mette 1963 — H. J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963.

Miller 1981 — A. M. Miller, *Pindar, Archilochus and Hieron in P. 2. 52-56*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», 111, 1981, pp. 135-43.

Miller 1982 — D. G. Miller, *Improvisation, Typology, Culture and 'The New Orthodoxy'. How 'Oral' is Homer?*, Lanham-New York-London 1982.

Miralles 1981 — C. Miralles, *L'iscrizione di Mnesiepes (Arch. Test. 4 Tarditi)*, «Quad. Urb.», n.s., 9 (38), 1981, pp. 29-46.

Miralles-Pòrtulas 1983 — C. Miralles-J. Pòrtulas, *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma 1983.

Monteverdi 1954 — A. Monteverdi, *Studi e saggi sulla letteratu-*

ra italiana dei primi secoli, Milano-Napoli 1954.

Mora 1966 — E. Mora, *Sappho*, Paris 1966.

Moretti 1957 — L. Moretti, *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici*, Roma 1957.

Morpurgo-Tagliabue 1967 — G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967.

Morris 1986 — I. Morris, *The Use and Abuse of Homer*, «Class. Antiquity», 5, 1986, pp. 83-94.

Mossé 1962 — C. Mossé, *La fin de la démocratie athénienne*, Paris 1962.

Moulinier 1952 — L. Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*, Paris 1952.

Mounin 1965 — G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965.

von der Mühll 1958 — P. von der Mühll, *Wurde die elfte Pythie Pindars 474 oder 454 gedichte?*, «Mus. Helv.», 15, 1958, pp. 141-6.

Müller 1908 — G. Müller, *De Aeschyli Supplicum tempore atque indole*, Diss. Halle 1908.

Mureddu 1983 — P. Mureddu, *Formule e tradizione nella poesia di Esiodo*, Roma 1983.

Murray 1983 — O. Murray, *The Greek Symposion in History*, en *Tria corda. Scritti in onore di A. Momigliano*, E. Gabba (ed.), Como 1983, pp. 257-72.

Murray 1990 — *Sympotica. A Symposium on the Symposion*, edited by O. Murray, Oxford 1990.

Musso 1969 — O. Musso, *Due note papirologiche*, «Aegyptus», 49, 1969, pp. 72-4.

Musti 1977 — D. Musti, *Problemi della storia di Locri Epizefirii*, en *Atti del XVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto 3-8 ottobre 1976), Napoli 1977, pp. 23-146.

Musti 1980-81 — D. Musti, Χρήματα *nel fr. 90 D.-K. di Era-*

clito: merci o monete?, «Annali Ist. It. Numismatica» 1980-81, pp. 9-22.

Musti 1981 — D. Musti, *L'economia in Grecia*, Roma-Bari 1981.

Musti 1982 — *Pausania. Guido della Grecia* I. *L'Attica*. Introduzioni, testo e traduzione a cura di D. Musti. Commento a cura di L. Beschi e D. Musti, Milano 1982.

Musti 1990 — D. Musti, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari 1990².

Muth 1966 — R. Muth, *Randbemerkungen zur griechischen Literaturgeschichte. Zur Bedeutung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Wortkunst*, «Wien. Stud.», 79, 1966, pp. 246-60.

Nagler 1974 — M. N. Nagler, *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles-London 1974.

Nagy 1976 — G. Nagy, *«Iambos»: Typologies of Invective and Praise*, «Arethusa», 9, 1976, pp. 191-205.

Nagy 1979 — G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London 1979.

Nagy 1982 — G. Nagy, *Theognis of Megara: the Poet as Seer, Pilot, and Revenant*, «Arethusa» (*American Classical Studies in Honour of J.-P. Vernant*), 15, 1982, pp. 109-28.

Nagy 1985 — G. Nagy, *On the Symbolism of Apportioning Meat in Archaic Greek Elegiac Poetry*, «L'uomo», 9, 1985, pp. 45-52.

Nagy 1990 — G. Nagy, *Pindar's Homer*, Baltimore-London 1990.

Nannini 1982 — S. Nannini, *Lirica greca arcaica e «recusatio» augustea*, «Quad. Urb.», n.s., 10 (39), 1982, pp. 71-8.

Nash 1982 — L. L. Nash, *The Theban Myth at* Pythian *9, 79-103*, «Quad. Urb.», n.s., 11 (40), 1982, pp. 77-97.

Newman-Newman 1984 — J. K. Newman-F. S. Newman, *Pindar's Art. Its Tradition and Aims*, Hildesheim-München-Zürich 1984.

Nicosia 1976 — S. Nicosia, *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*, Roma 1976.

Nicosia 1984 — S. Nicosia, *Elio Aristide. Discorsi sacri*, Milano 1984.

Nida 1964 — E. Nida, *Linguistics and Ethnology in Translation-Problems*, en AA.VV., *Languages in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, D. Hymes (ed.), New York 1964, pp. 90-100.

Nietzsche 1973 — F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872 [trad. esp. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid 1973].

Nisetich 1977 — F. J. Nisetich, *Convention and Occasion in «Isthmian» 2*, «Calif. Stud. Class. Ant.», 10, 1977, pp. 133-56.

Notopoulos 1949 — J. A. Notopoulos, *Parataxis in Homer. A New Approach to Homeric Literary Criticism*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», 80, 1949, pp. 1-23.

Notopoulos 1966 — J. A. Notopoulos, *Archilochus, the Aoidos*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», 97, 1966, pp. 311-5.

Okpewho 1979 — I. Okpewho, *The Epic in Africa. Toward a Poetics of Oral Performance*, New York 1979.

Ong 1967 — W. J. Ong, *The Presence of the Word*, New Haven 1967.

Ong 1982 — W. J. Ong, *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*, London-New York 1982.

Ortega 1970 — A. Ortega, *Poesía y verdad en Píndaro*, «Helmantica», 21, 1970, pp. 353-72.

Ostwald 1965 — M. Ostwald, *Pindar. Nomos and Heracles (Pindar, frg. 169 [Snell'] + P. Oxy. No. 2450, frg. 1)*, «Harv. Stud. Class. Philol.», 69, 1965, pp. 109-38.

Ostwald 1969 — M. Ostwald, *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy*, Oxford 1969.

Otto 1917 — R. Otto, *Das Heilige über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, s.l. 1917.

Paduano 1968 — G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968.

Page 1936 — D. L. Page, *The Elegiacs in Euripides' Andromache*, en *Greek Poetry and Life. Essays pres. to G. Murray*, Oxford 1936, pp. 393-421.

Page 1951 — D. L. Page, *Alcman. The Partheneion*, Oxford 1951.

Page 1952 — D. L. Page, *Euripides. Medea*, Oxford 1952.

Page 1955 — D. L. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1955.

Page 1957 — D. L. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957.

Page 1963 — D. L. Page, *Archilochus and the Oral Tradition*, en *Archiloque*, «Entr. Hardt» X, Vandoeuvres-Genève 1963, pp. 117-64.

Page 1973 — D. L. Page, *Stesichorus. The Geryoneïs*, «Journ. Hell. Stud.», 93, 1973, pp. 138-54.

Pagliaro 1953 — A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1953.

Papaspyridi-Karouzou 1942-43 — S. Papaspyridi-Karouzou, *Anacréon à Athènes*, «Bull. corresp. hell.», 66-67, 1942-43, pp. 248-54.

Paribeni 1979 — E. Paribeni, *Artisti e artigiani nella Pente-*

contaetia, en *Storia e civiltà dei Greci*, II/4, Milano 1979, pp. 501-15.

Parry 1965 — H. Parry, *An Interpretation of Simonides 4 (Diehl)*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», 96, 1965, pp. 297-320.

Parsons 1977 — P. J. Parsons, *The Lille «Stesichorus»*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 26, 1977, pp. 7-37.

Pasquali 1935 — G. Pasquali, *Pagine meno stravaganti*, Firenze 1935 = *Pagine stravaganti*, I, Firenze 1968 (1994).

Pasquali 1964 — G. Pasquali, *Filologia e storia*, Firenze 1964², con premessa di A. Ronconi.

C. Pavese 1962 — C. Pavese, *Il mestiere di poeta*, en *Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Torino 1962.

C. O. Pavese 1966 — C. O. Pavese, Χρήματα, χρήματ' ἀνήρ *ed il motivo della liberalità nella seconda «Istmica» di Pindaro*, «Quad. Urb.», 2, 1966, pp. 103-12.

C. O. Pavese 1967*a* — C. O. Pavese, *La lingua della poesia corale come lingua d'una tradizione poetica settentrionale*, «Glotta», 45, 1967, pp. 164-85.

C. O. Pavese 1967*b* — C. O. Pavese, *Alcmane, il «Partenio» del Louvre*, «Quad. Urb.», 4, 1967, pp. 113-33.

C. O. Pavese 1968 — C. O. Pavese, *Semantematica della poesia corale greca*, «Belfagor», 23, 1968, pp. 389-430.

C. O. Pavese 1972 — C. O. Pavese, *Tradizione e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972.

C. O. Pavese 1974 — C. O. Pavese, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974.

C. O. Pavese 1978*a* — C. O. Pavese, *Il più antico frammento di lirica corale greca*, en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte* I, Urbino 1978.

C. O. Pavese 1978*b* — C. O. Pavese, *La settima «Nemea» di Pindaro. A Sogenes di Aigina, nel pentathlon dei ragazzi*, en *Studi in onore di A. Ardizzoni*, II, E. Livrea y G. A. Privitera (edd.), Roma 1978, pp. 661-88.

Peek 1955 — W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, I, Berlin 1955.

Peek 1960 — W. Peek, *Das neue Alkman Parthenion*, «Philologus», 104, 1960, pp. 163-80.

Peek 1985 — W. Peek, *Ein neues Bruchstück vom Archilochos-Monument des Sosthenes*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 59, 1985, pp. 13-7.

Pelagatti 1955-1956 — P. Pelagatti, *La ceramica laconica del Museo di Taranto*, «Ann. Sc. Arch. Atene», n.s., 33-34, 1955-1956, pp. 7-44.

Pellizer 1978 — E. Pellizer, *«... E il bello e il turpe distingue». Simonide, fr. 36 P. M. G. 541*, «Quad. Urb.», 28, 1978, pp. 87-91.

Pellizer 1981*a* — E. Pellizer, *Simonide* κίμβιξ *e un nuovo trimetro di Semonide Amorgino*, «Quad. Urb.», n.s., 9 (38), 1981, pp. 47-51.

Pellizer 1981*b* — E. Pellizer, *Per una morfologia della poesia giambica arcaica*, en AA.VV., *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste 1981, pp. 35-48.

Pépin 1971 — J. Pépin, *Idées grecques sur l'homme et sur Dieu*, Paris 1971.

Péron 1974*a* — J. Péron, *Pindare et Hiéron dans la IIe Pythique (vv. 56 et 72)*, «Rev. ét. gr.», 87, 1974, pp. 1-32.

Péron 1974*b* — J. Péron, *Les images maritimes de Pindare*, Paris 1974.

Péron 1976-77 — J. Péron, *Le thème du* φθόνος *dans la XIe Pythique de Pindare (v. 29-30, v. 55-56)*, «Rev. ét. anc.», 78-79, 1976-77, pp. 65-83.

Péron 1982 — J. Péron, *Le poème de Polycrate: une 'pali-*

nodie' d'Ibycus?, «Rev. de philol.», 56, 1982, pp. 33-56.

Péron 1986 — J. Péron, *Pindare et la tyrannie d'après la XIe Pythique*, «Rev. ét. gr.», 99, 1986, pp. 1-21.

Perrotta 1935 — G. Perrotta, *Saffo e Pindaro*, Bari 1935.

Perusino 1968 — F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma 1968.

Pfeiffer 1949 — R. Pfeiffer, *Callimachus*, I, Oxford 1949 (1965).

Pfeiffer 1968 — R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968.

Pfohl 1967 — G. Pfohl, *Greek Poems on Stones*, I: *Epitaphs from the Seventh to the Fifth Centuries B. C.*, Leiden 1967.

Philipp 1968 — H. Philipp, *Tektonon Daidala*, Berlin 1968.

Piccirilli 1977 — *Plutarco. La vita di Solone*, a cura di M. Manfredini e L. Piccirilli, Milano 1977.

Pickard-Cambridge 1962 — A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962².

Pickard-Cambridge 1968 — A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968².

Pippin-Burnett 1963 — A. Pippin-Burnett, Recens. de *Bacchylides: Complete Poems*, Translated by R. Fagles, with a Foreward by Sir M. Bowra, Introduction and Notes by A. M. Parry, New Haven 1961, «Class. Philol.», 58, 1963, pp. 40-1.

Pippin-Burnett 1983 — A. Pippin-Burnett, *Three archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983.

Pippin-Burnett 1985 — A. Pippin-Burnett, *The Art of Bacchylides*, Cambridge [Mass.]-London 1985.

Pöhlmann 1960 — E. Pöhlmann, *Griechischen Musikfragmente*, Nürnberg 1960.

Pöhlmann 1970 — E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970.

Pöhlmann 1976 E. Pöhlmann, *Die Notenschriften in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik*, «Würzb. Jahrbb. f. d. Altertumswiss.», n.F., 2, 1976, pp. 53-73.

Pontani 1969 F. M. Pontani, *I lirici greci*, Torino 1969.

Pontani 1976 F. M. Pontani, *I lirici corali greci*, Torino 1976.

Pontani 1981 F. M. Pontani, *Esperienze d'un traduttore dei tragici greci*, in *Atti del VII Congresso di Studi sul dramma antico*, Siracusa 1981, pp. 59-75.

Pòrtulas 1982 J. Pòrtulas, *Archilocus fr. 213 West = 21 Tarditi*, «Quad. Urb.», n.s., 11 (40), 1982, pp. 29-32.

Pouilloux 1954 J. Pouilloux, *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos*, I: *De la fondation de la cité à 196 avant J.C.* (*Études Thasiennes* III), Paris 1954.

Pouilloux 1963 J. Pouilloux, *Archiloque et Thasos: histoire et poésie*, en *Archiloque*, «Entr. Hardt», X, Vandoeuvres-Genève 1963, pp. 3-27.

Pouilloux 1982 J. Pouilloux, *La fondation de Thasos: archéologie, littérature et critique littéraire*, «Rayonnement grec» (*Hommage à C. Delvoye*), 83, 1982, pp. 91-101.

Pound 1952 E. Pound, *The Spirit of Romance*, London 1952 (1910).

Pound 1967 E. Pound, *Saggi letterari*, Milano 1967.

Prato 1968 *Tirteo*, Introduzione, testo critico, testimonianze e commento a cura di C. Prato, Roma 1968.

Prato 1978 C. Prato, *L'oralità della versificazione euripidea*, en *Problemi di metrica classica*, Genova 1978, pp. 77-99.

Pretagostini 1977 R. Pretagostini, *Sticometria del «Pap. Lille»*

76a, b, c (Il nuovo Stesicoro), «Quad. Urb.», 26, 1977, pp. 53-8.

Pretagostini 1979*a* R. Pretagostini, *Il docmio nella lirica corale*, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 101-17.

Pretagostini 1979*b* R. Pretagostini, *Le prime due sezioni liriche delle «Nuvole» di Aristofane e i ritmi* κατ' ἐνόπλιον *e* κατὰ δάκτυλον *(«Nub.» 649-651)*, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 119-29.

Pretagostini 1980 R. Pretagostini, *Considerazioni sui cosiddetti «metra ex iambis orta» in Simonide, Pindaro e Bacchilide*, «Quad. Urb.», n.s., 6 (35), 1980, pp. 127-36.

Pretagostini 1982*a* R. Pretagostini, *Anacr. 33 Gent. = 356 P.: due modalità simposiali a confronto*, «Quad. Urb.», n.s., 10 (39), 1982, pp. 47-55.

Pretagostini 1982*b* R. Pretagostini, *Archiloco «salsa di Taso» negli «Archilochi» di Cratino (fr. 6 K.)*, «Quad. Urb.», n.s., 11 (40), 1982, pp. 43-52.

Prier 1976 R. A. Prier, *Archaic Logic: Symbol and Structure in Heraclitus, Parmenides and Empedocles*, The Hague-Paris 1976.

Privitera 1965 G. A. Privitera, *Laso di Ermione*, Roma 1965.

Privitera 1967 G. A. Privitera, *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, «Quad. Urb.», 4, 1967, pp. 7-58.

Privitera 1969 G. A. Privitera, *Il commento del* περὶ ὕψους *al fr. 31 L.P. di Saffo*, «Quad. Urb.», 7, 1969, pp. 26-35.

Privitera 1970 G. A. Privitera, *Dioniso in Omero*, Roma 1970.

Privitera 1972*a* G. A. Privitera, *Il ditirambo da canto cultuale a spettacolo musicale*, «Cultura e scuola», 43, 1972, pp. 55-56 = AA.VV., *Rito e*

poesia corale in Grecia, Guida storica e critica a cura di C. Calame, Roma-Bari 1977, pp. 27-37 (con algunos cortes).

Privitera 1972*b* — G. A. Privitera, *Saffo, Anacreonte, Pindaro*, «Quad. Urb.», 13, 1972, pp. 131-40.

Privitera 1982 — *Pindaro, Le Istmiche*, a cura di G. A. Privitera, Milano 1982.

Pucci 1977 — P. Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore-London 1977.

Pucci 1980 — P. Pucci, *The Violence of the Pity in Euripides' Medea*, Ithaca-London 1980.

Puech 1961*a* — *Pindare*, II: *Pythiques*, texto crítico y trad. a cargo de A. Puech, Paris 1961[4].

Puech 1961*b* — *Pindare*, IV: *Isthmiques et Fragments*, texto crítico y trad. a cargo de A. Puech, Paris 1961[3].

Puelma 1977 — M. Puelma, *Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossen Partheneion-Fragment*, «Mus. Helv.», 34, 1977, pp. 1-55.

Pugliese Carratelli 1976 — G. Pugliese Carratelli, *Cadmo: prima e dopo*, «Parola d. passato», 31, 1976, pp. 5-16.

Quaglio 1970 — A. E. Quaglio, *La letteratura italiana. Storia e testi*, I/1 (*Il Duecento*), Bari 1970.

Quasha 1977 — G. Quasha, *Dialogos: Between the Written and Oral in Contemporary Poetry*, «New Literary History», 8, 1977, pp. 485-506.

Quasimodo 1967 — S. Quasimodo, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano 1967.

Quentin 1926 — H. Quentin, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris 1926.

Radt 1958 — S. L. Radt, *Pindars Zweiter und Sechter Paian*, Amsterdam 1958.

Rankin 1977*a* — H. D. Rankin, *Archilochus of Paros*, Park Ridge 1977.

Rankin 1977*b* — H. D. Rankin, *Archilochus' Chronology and*

some Possible Events of His Life, «Eos», 65, 1977, pp. 5-15.

Reitzenstein 1893 R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Giessen 1893.

Reitzenstein 1907 R. Reitzenstein, *R. E.*, VI/1 (1907), col. 75 s., s.v. 'Epigramm'.

Renehan 1983 R. Renehan, *The Early Greek Poets: Some Interpretations*, «Harv. Stud. Class. Philol.», 87, 1983, pp. 1-29.

Richards 1936 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford 1936.

Risch 1946 E. Risch, *Sprachliche Bemerkungen zu Alkaios*, «Mus. Helv.», 3, 1946, pp. 253-6.

Ritoók 1962 Zs. Ritoók, *Rhapsodos*, «Act. Ant. Acad. Scient. Hung.», 10, 1-3, 1962, pp. 225-31.

Rivier 1967 A. Rivier, *Observations sur Sappho 1, 19 sq.*, «Rév. ét. gr.», 80, 1967, pp. 84-92 = *Études de littérature grecque*, Genève 1975, pp. 235-42.

Robbins 1990 E. Robbins, *The Gifts of the Gods: Pindar's Third Pythian*, «Class. Quart.», 40, 1990, pp. 307-318.

Robert 1898 C. Robert, *Theseus und Meleagros bei Bakchylides*, «Hermes», 33, 1898, pp. 130-59.

Robertson 1969 M. Robertson, *«Geryoneis»: Stesichorus and the Vase-Painters*, «Class. Quart.», 19, 1969, pp. 207-21.

Rochette 1817 R. Rochette, *De l'improvisation poétique chez les Anciens et particulièrement chez les Grecs et les Romains*, «Class. Journ.», 15, 1817, pp. 249-57.

Rochette 1818 R. Rochette, *De l'improvisation poétique chez les Anciens et particulièrement chez les Grecs et les Romains*, «Class. Journ.», 16, 1818, pp. 96-109; 357-71.

Roehl 1882 H. Roehl, *Inscriptiones Graecae antiquissi-*

mae praeter Atticas in Attica repertae, Berlin 1882 (Chicago 1978).

Römer 1924 — R. Römer, *Die Homerexegese Aristarchs in ihren Grundzügen*, Paderborn 1924.

Rösler 1975 — W. Rösler, *Ein Gedicht und sein Publikum. Überlegungen zu Sappho Fr. 44 Lobel-Page*, «Hermes», 103, 1975, pp. 275-85.

Rösler 1976 — W. Rösler, *Die Dichtung des Archilochos und die neue Kölner Epode*, «Rh. Mus.», 119, 1976, pp. 289-310.

Rösler 1980 — W. Rösler, *Dichter und Gruppe*, München 1980.

Rösler 1985 — W. Rösler, *Persona reale o persona poetica? L'interpretarione dell'io nella lirica greca arcaica*, «Quad. Urb.», n.s. 19 (48), 1985, pp. 131-45

Rohde 1914 — E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorlaüfer*, Leipzig 1914³.

Rolley 1965 — C. Rolley, *Le sanctuaire des dieux patrôoi et le Thesmophorion de Thasos*, «Bull. corresp. hell.», 89, 1965, pp. 441-83.

Roloff 1952-53 — K.-H. Roloff, *Caerimonia*, «Glotta», 32, 1952-1953, pp. 101-38.

Rose 1974 — P. W. Rose, *The Myth of Pindar's First Nemean. Sportsmen, poetry and paideia*, «Harv. Stud. Class. Philol.», 78, 1974, pp. 145-75.

Rosenmeyer 1968 — T. G. Rosenmeyer, *Elegiac and Elegos*, «Calif. Stud. Class. Ant.», 1, 1968, pp. 217-31.

Rossi 1971 — L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «Bull. Inst. Class. Stud.», 18, 1971, pp. 69-94.

Rossi 1973 — L. E. Rossi, *Rileggendo due opere di Wilamowitz, «Pindaros» e «Griechische Verskunst»*, «Ann. Scuola Norm. Pisa», 3, 1973, pp. 119-45.

Rossi 1981 — L. E. Rossi, *La parola e il marmo: una discussione*, «Dialoghi d'archeologia», n.s., 2, 1981, pp. 39-42.

Rossi 1983 — L. E. Rossi, *Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa*, «Orpheus», 1, 1983, pp. 5-31.

Rostagni 1927 — A. Rostagni, *Poesia ed estetica classica*, «Riv. filol. class.», 55, 1927, pp. 1-23.

Rubensohn 1949 — P. Rubenshon, *R. E.*, XVIII/4 (1949), coll. 1781-1872, s.v. 'Paros'.

Rudhardt 1958 — J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Genève 1958.

Rüdiger 1968 — H. Rüdiger, *Griechische Lyriker*, texto bilingüe, Zürich-Stuttgart 1968².

Ruijgh 1967 — C. J. Ruijgh, *Etudes sur la grammaire et le vocabulaire du grec mycénien*, Amsterdam 1967.

J. Russo 1971 — J. Russo, *The Meaning of Oral Poetry. The Collected Papers of Milman Parry: A Critical Reassessment*, «Quad. Urb.», 12, 1971, pp. 27-39.

J. Russo 1974 — J. Russo, *The Inner Man in Archilochus and the Odyssey*, «Gr. Rom. Byz. Stud.», 15, 1974, pp. 139-52.

J. Russo-Simon 1968 — J. Russo-B. Simon, *Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition*, «Journ. Hist. Ideas», 29, 1968, pp. 483-98, revisado y ampliado en B. Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece*, Ithaca-London 1978, pp. 53-88.

Saake 1971 — H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, München-Paderborn-Wien 1971.

Sambursky 1956 — S. Sambursky, *The Physical World of the Greeks*, London 1956.

Sandbach 1942 — F. H. Sandbach, Ἄκρα Γυρέων *once*

more, «Class. Rev.», 36, 1942, pp. 63-5.

Sanz Franco 1968 — F. Sanz Franco, *La traducción antropologico-cultural de los textos antiguos*, «Emerita», 36, 1968, pp. 57-75.

Sassi 1988 — M. M. Sassi, *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino 1988.

Schadewaldt 1936 — W. Schadewaldt, *Zu Sappho*, «Hermes», 71, 1936, pp. 363-73.

Schadewaldt 1950 — W. Schadewaldt, *Sappho*, I, Darmstadt 1950.

Schaerer 1938 — R. Schaerer, *La question platonicienne*, Neuchâtel 1938.

Schlegel 1798 — F. Schlegel, *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, Berlin 1798.

Wilhelm Schmid 1929 — W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I/1, München 1929.

Wolfgang Schmid 1969 — W. Schmid, *Wesen und Rang der Philologie, Zum Gedenken an H. Usener und F. Bücheler*, Stuttgart 1969.

Schmidt 1854 — M. Schmidt, *Didymi fragmenta*, Lipsiae 1854.

Schneidewin 1833 — F. G. Schneidewin, *Ibyci Rhegini Carminum Reliquiae*, Göttingen 1833.

Schober 1934 — F. Schober, *R E.*, V A 2 (1934), coll. 1423-1553, s.v. 'Thebai-Boiotien'.

Schroeder 1922 — O. Schroeder, *Pindars Pythien*, Leipzig-Berlin 1922.

Schweitzer 1963 — B. Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, en *Ausgewählte Schriften*, I, Tübingen 1963, pp. 18-40 = AA. VV., *Artisti e artigiani in Grecia*, Guida storica e critica a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980, pp. 23-47.

Schwyzer 1930 — E. Schwyzer, *Axt und Hammer. Zu Anakreon fr. 47 Bergk (45 Diehl)*, «Rh. Mus.», 79, 1930, pp. 314-8.

Sebeok 1964 — Th. A. Sebeok, *Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet*, en AA.VV., *Style in Language*, Th. A. Sebeok (ed.), Cambridge (Mass.) 1964², pp. 221-35.

Seel 1953 — O. Seel, *Zur Vorgeschichte des Gewissensbegriffes im altgriechischen Denken*, en *Festschr. Dornseiff*, Leipzig 1953, pp. 312 ss.

Segal 1971 — C. Segal, *Croesus on the Pyre. Herodotus and Bacchylides*, «Wien. Stud.», 84, 1971, pp. 39-51.

Segal 1974 — C. Segal, *Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry*, «Arethusa», 7, 1974, pp. 139-60.

Segal 1976*a* — C. Segal, *Pindar, Mimnermus and the «Zeus-given Gleam»: the End of «Pythian» 8*, «Quad. Urb.», 22, 1976, pp. 71-6.

Segal 1976*b* — C. Segal, *Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative*, «Quad. Urb.», 22, 1976, pp. 99-130.

Segal 1979 — C. Segal, *The Myth of Bacchylides 17. Heroic Quest and Heroic Identity*, «Eranos», 77, 1979, pp. 23-37.

Segal 1982 — C. Segal, *Tragédie, oralité, écriture*, «Poétique», 50, 1982, pp. 131-54 = *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 20-25 luglio 1980), B. Gentili y G. Paioni (edd.), Roma 1984, pp. 199-231.

Segal 1986*a* — C. Segal, *Naming, Truth and Creation in the Poetics of Pindar*, «Diacritics», Summer 1986, pp. 65 ss.

Segal 1986*b* — C. Segal, *Pindar's Mythmaking. The Fourth Pythian Ode*, Princeton 1986.

Segre 1979 — C. Segre, *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino 1979.

Serrao 1968 — G. Serrao, *L'ode di Erotima: da timida fan-*

ciulla a donna pubblica (Anacr. fr. 346, 1 P. = 60 Gent.), «Quad. Urb.», 6, 1968, pp. 36-51.

Serrao 1977 — G. Serrao, *Antimaco di Kolophòn primo «poeta doctus»*, en *Storia e civiltà dei Greci*, III/5, Milano 1977, pp. 299-310.

Sifakis 1967 — G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967.

Silk 1974 — M. S. Silk, *Interaction in Poetic Imagery, with Special Reference to Early Greek Poetry*, Cambridge 1974.

Simon 1978 — B. Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece*, Ithaca-London 1978.

Simonini 1979 — L. Simonini, *Il fr. 282 P. di Ibico*, «Acme», 32, 1979, pp. 285-98.

Sisti 1965 — F. Sisti, *Le due Palinodie di Stesicoro*, «Studi Urb.», n.s., 39 B 1, 1965, pp. 301-13.

Sisti 1966 — F. Sisti, *Ibico e Policrate*, «Quad. Urb.», 2, 1966, pp. 91-102.

Sisti 1967 — F. Sisti, *L'ode a Policrate. Un caso di «recusatio» in Ibico*, «Quad. Urb.», 4, 1967, pp. 59-80.

Sitzler 1911 — J. Sitzler, *Zum sechsten Päan Pindars*, «Wochenschr. klass. Philol.», 28, 1911, pp. 1015-18.

Skafte Jensen 1980 — M. Skafte Jensen, *The Homeric Question and the Oral-formulaic Theory*, Copenhagen 1980.

Slater 1969*a* — W. J. Slater, *Futures in Pindar*, «Class. Quart.», 19, 1969, pp. 86-94.

Slater 1969*b* — W. J. Slater, *Lexicon to Pindar*, Berlin 1969.

Slater 1977 — W. J. Slater, *Doubts about Pindaric Interpretation*, «Class. Journ.», 72, 1977, pp. 193-208.

Slater 1978 — W. J. Slater, *Artemon and Anacreon: no Text*

without Context, «Phoenix», 32, 1978, pp. 185-194.

Slings 1980 — R. S. Slings, *Archilochus, eerste Keulse epode*, «Lampas», 5, 1980, pp. 315-35.

Snell 1930 — B. Snell, Recens. de F. Zucker, *Syneidesis-Coscientia. Ein Versuch zur Geschichte des sittlichen Bewusstseins im griechischen und griechisch-römischen Altertum*, Jena 1928, «Gnomon», 6, 1930, pp. 21-30 = *Gesammelte Schriften*, Göttingen 1966, pp. 9-17.

Snell 1931 — B. Snell, *Sapphos Gedicht* Φαίνεταί μοι κῆνος, «Hermes», 66, 1931, pp. 71-90 = *Gesammelte Schriften*, Göttingen 1966, pp. 82-97.

Snell 1952*a* — B. Snell, *Bakchylides' Marpessa-Gedicht (Fr. 20 A)*, «Hermes», 80, 1952, pp. 156-63 = *Gesammelte Schriften*, Göttingen 1966, pp. 105-11.

Snell 1952*b* — B. Snell, *Leben und Meinungen der Sieben Weisen*, München 1952[2].

Snell 1962 — B. Snell, en AA.VV., *Pindar. Siegeslieder*, U. Hölscher (ed.), Frankfurt a. Main-Hamburg 1962.

Snell 1963 — B. Snell, en *Archiloque*, «Entr. Hardt», X, Vandoeuvres-Genève 1963, *passim*.

Snell 1965 — B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, Hamburg 1965.

Snell 1969 — B. Snell, *Tyrtaios und die Sprache des Epos*, Göttingen 1969.

Snell 1975*a* — B. Snell, *ΑΛΗΘΕΙΑ*, en *Festschrift für Ernst Siegmann, Würzb. Jahrb. Altertumswiss.*, 1, 1975, pp. 1-18.

Snell 1975*b* — B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen 1975[4].

Snell 1978 — B. Snell, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit*, Göttingen 1978.

Sokolowski 1969 F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris 1969.

Sordi 1958 M. Sordi, *La lega tessala fino ad Alessandro Magno*, Roma 1958.

Spira 1981 A. Spira, *Solons Musenelegie*, en *Gnomosyne. Festschrift für Walter Marg zum 70. Geburstag*, München 1981, pp. 177-96.

Stanford 1967 W. B. Stanford, *The Sound of Greek*, Berkeley-Los Angeles 1967.

Stanford 1983 W. B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London-Boston-Melbourne-Henley 1983.

Stark 1959 R. Stark, *Textgeschichtliche und literarkritische Folgerungen aus neueren Papyri*, «Ann. Univ. Sarav.», 8, 1959, pp. 31-49.

Steffen 1959 W. Steffen, *Die neuen Papyruskommentare zu Alkaios*, en *Philol. Vorträge*, J. Irmscher y W. Steffen (edd.), Wroclaw 1959, pp. 35-46.

Stella 1986 L. A. Stella, *Note archilochee*, «Boll. dei classici», s. III, 7, 1986, pp. 81-100.

Stengel 1892 P. Stengel, *Zum Saecularorakel*, «Hermes», 27, 1892, pp. 447-51.

Stern 1970 J. Stern, *An Essay on Bacchylidean Criticism*, en AA.VV., *Pindaros und Bakchylides*, W. M. Calder III y J. Stern (edd.), Darmstadt 1970, pp. 290-307.

Stibbe 1972 C. M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.*, Amsterdam-London 1972.

Stiebitz 1926 F. Stiebitz, *Zu Sappho 65 Diehl*, «Philol. Wochenschr.», 1926, coll. 1259-1262.

Stierle 1975 K. Stierle, *Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?*, «Poetica», 7, 3-4, 1975, pp. 345-387.

Stoneman 1979 R. Stoneman, *The Niceties of Praise: Notes*

on Pindar's «Nemeans», «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 65-77.

Strauss Clay 1986 — J. Strauss Clay, *Archilochus and Gyges: an Interpretation of fr. 23 West*, «Quad. Urb.», n.s., 24 (53), 1986, pp. 7-17.

Stucchi 1966 — S. Stucchi, *Prime tracce tardo-minoiche a Cirene: i rapporti della* Libya *con il mondo egeo*, «Quod. Archeol. Libia», 5, 1966, pp. 19-45.

Stucchi 1985 — S. Stucchi, *Aspetti della precolonizzazione a Cirene*, en *Le origini dei Greci. Dori e mondo egeo*, D. Musti (ed.), Roma-Bari 1985, pp. 341-347.

Suárez de la Torre 1977 — E. Suárez de la Torre, «Cuad. Filol. Clas.», 13, 1977, pp. 269 ss.

Svenbro 1976 — J. Svenbro, *La parole et le marbre*, Lund 1976.

Taillardat 1965 — J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Étude de langue et de style*, Paris 1965.

Taplin 1978 — O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley-Los Angeles 1978.

Tarán 1965 — L. Tarán, *Parmenides*, Princeton 1965.

Tarditi 1958 — G. Tarditi, *Motivi epici nei tetrametri di Archiloco*, «Parola d. passato», 13, 1958, pp. 26-46.

Tarditi 1968 — *Archiloco*, Introduzione, testimonianze sulla vita e sull'arte, testo critico, traduzione a cura di G. Tarditi, Roma 1968.

Tarditi 1969 — G. Tarditi, *L'ἀσέβεια di Aiace e quella di Pittaco*, «Quad. Urb.», 8, 1969, pp. 86-96.

Tarditi 1978 — G. Tarditi, *Le Muse povere (Call. «Ia.» I, fr. 191, 92-93 Pf.)*, en *Studi in onore di A. Ardizzoni* II, E. Livrea y G. A. Privitera (edd.), Roma 1978, pp. 1013-21.

Taylour 1958 — W. C. Taylour, *Mycenaean Pottery in Italy and Adjacent Areas*, Cambridge 1958.

Tedeschi 1985 — A. Tedeschi, *L'invio del carme nella poesia*

lirica arcaica: Pindaro e Bacchilide, «Studi it. filol. class.», 78, 1985, pp. 29-54.

Theander 1943 — C. Theander, *Lesbiaca*, «Eranos», 41, 1943, pp. 139-68.

Thiel 1985 — R. Thiel, *Arnold Heeren und Johann Gottfried Herder. Ergänzungen zur Vorgeschichte der Oral-Poetry-Theorie*, «Quad. Urb.», n.s., 21 (50), 1985, pp. 139-44.

Thummer 1957 — E. Thummer, *Die Religiosität Pindars*, Innsbruck 1957.

Thummer 1968 — E. Thummer, *Pindar. Die Isthmischen Gedichte*, I, Heidelberg 1968.

Thummer 1969 — E. Thummer, *Pindar. Die Itshmischen Gedichte*, II, Heidelberg 1969.

Tiberi 1977 — L. Tiberi, *Stesicoro e le raffigurazioni vascolari*, «Archeol. class.», 29, 1977, pp. 175-9.

Timpanaro 1981 — S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova 1981².

Torelli 1971 — M. Torelli, *Il santuario di Hera a Gravisca*, «Parola d. passato», 136, 1971, pp. 44-67.

Torelli 1977 — M. Torelli, *I culti di Locri*, en *Atti del XVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto 3-8 ottobre 1976), Napoli 1977, pp. 147-84.

Tosi 1929 — T. Tosi, *Ancora sul sesto peana di Pindaro*, «Studi it. filol. class.», 7, 1929, pp. 199-201.

Treu 1955 — M. Treu, *Von Homer zur Lirik*, München 1955.

Treu 1963*a* — *Alkaios*, texto griego y al. a cargo de M. Treu, Göttingen 1963².

Treu 1963*b* — M. Treu, en *Archiloque*, «Entr. Hardt», X, Vandoeuvres-Genève 1963, *passim*.

Treu 1966 — M. Treu, *Neues über Sappho und Alkaios (P. Oxy. 2506)*, «Quad. Urb.», 2, 1966, pp. 9-36.

Treu 1976 — *Sappho*, texto griego y al. a cargo de M. Treu, München 1976[5].

Trümpy 1986 — C. Trümpy, *Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik*, Bern-Frankfurt a.M.-New York 1986.

Trumpf 1958 — J. Trumpf, *Studien zur griechischen Lyrik*, Diss. Köln 1958.

Tsagarakis 1979 — O. Tsagarakis, *Oral Composition, Type-Scene and Narrative Inconsistencies in Homer*, «Graz, Beitr.», 8, 1979, pp. 23-48.

Tugendhat 1960 — E. Tugendhat, *Zum Rechtfertigungsproblem in Pindars 7. Nemeischen Gedicht*, «Hermes», 88, 1960, pp. 385-409.

Turner 1952 — E. G. Turner, *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B. C.*, London 1952 [trad. it. *I libri nell'Atene del V e IV secolo a.C.*, en AA.VV., *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Guida storica e critica a cura di G. Cavallo, Roma-Bari 1975, pp. 3-24 (revisado y puesto al día por él).

Turyn 1929 — A. Turyn, *Studia sapphica*, Leopoli 1929.

Turyn 1952 — A. Turyn, *Pindari carmina cum fragmentis*, Oxford 1952.

Untersteiner 1951 — M. Untersteiner, *La formazione poetica di Pindaro*, Messina-Firenze 1951.

Usener 1907 — H. Usener, *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig-Berlin 1907.

Usener 1948 — H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Dritte unveränderte Auflage mit Geleitwörten von M. P. Nilsson und E. Norden, Frankfurt a. Main 1948[3].

Vagnetti 1970 — L. Vagnetti, *I Micenei in Italia: la documentazione archelogica*, «Parola d. passato», 25, 1970, pp. 359-80.

Vagnetti 1980 — L. Vagnetti, *Mycenaean Imports in Central*

Italy, en E. Peruzzi, *Mycenaeans in Early Latium*, Roma 1980.

Vallet 1958 — G. Vallet, *Rhégion et Zancle*, Paris 1958.

Vallozza 1985 — M. Vallozza, Καιρός *nella teoria retorica di Alcidamante e di Isocrate, ovvero nell'oratoria orale e scritta*, «Quad. Urb.», n.s., 21 (50), 1985, pp. 119-23.

Vallozza 1987 — M. Vallozza, *La retorica e il tempo: le valenze di* καιρός *tra retorica orale e scritta*, en Atti del Convegno su *Studi di retorica oggi in Italia* (Torino 18-19 aprile 1985), Bologna 1987, pp. 87-92.

Van Compernolle 1969 — R. Van Compernolle, *Ajax et les Dioscures au secours des Locriens sur les rives de la Sagra (ca. 575-565 av. notre ère)*, en *Hommage à M. Renard*, II, Bruxelles 1969, pp. 733-66.

Van Effenterre 1973 — M. Van Effenterre, *Le contrat de travail du scribe Spensithios*, «Bull. corresp. hell.», 97, 1973, pp. 31-46.

Van Groningen 1953 — B. A. Van Groningen, *In the Grip of the past*, Leiden 1953.

Van Groningen 1960*a* — B. A. Van Groningen, *Pindare au banquet*, Leiden 1960.

Van Groningen 1960*b* — B. A. Van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1960².

Van Groningen 1966 — B. A. Van Groningen, *Théognis: le premier livre*, con comentario, Amsterdam 1966.

Van Nes 1963 — D. Van Nes, *Die Maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen 1963.

Van Otterlo 1944 — W. A. A. van Otterlo, *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Enttehung der griechischen Ringkomposition*, Amsterdam 1944.

Van Sickle 1980 — J. Van Sickle, *On the Cologne Epode's End again: an Antinote*, «Class. Journ.», 75, 1980, pp. 225-8.

Vansina 1961 — J. Vansina, *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Tervuren 1961.

Veneri 1977 — A. Veneri, *«Unmetrical metres» nell'analisi di P. A. Hansen*, «Quad. Urb.», 26, 1977, pp. 157-64.

Verdenius 1972 — W. J. Verdenius, *Pindar's Seventh Olympian Ode: A Commentary* (Med. Nederl. Akad. n.s. 35, 2), Amsterdam 1972.

Verdenius 1976 — W. J. Verdenius, *Pindar's Seventh Olympian Ode. Supplementary Comments*, «Mnemosyne», 29, 1976, pp. 243-53.

Vernant 1966 — J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1966.

Vernant 1968 — J. P. Vernant, *Structure géométrique et notions politiques dans la cosmologie d'Anaximandre*, «Eirene», 7, 1968, pp. 5-23.

Vernant 1972 — J. P. Vernant, *«Oedipe» sans complexe*, en J. P. Vernant-P. Vidal Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972, pp. 77-98.

Vernant 1979 — J. P. Vernant, ΠΑΝΤΑ ΚΑΛΑ. *D'Homère à Simonide*, «Ann. Scuola Norm. Pisa», 9, 1979, pp. 1365-74.

Vernant 1986 — J. P. Vernant, *Corps des Dieux*, «Le temps de la réflexion», 7, 1986, pp. 19 ss.

Vetta 1979 — M. Vetta, *La «giovinezza giusta» di Trasibulo: Pind. «Pyth.» VI 48*, «Quad. Urb.», n.s., 2 (31), 1979, pp. 87-90.

Vetta 1980 — *Teognide*, Elegie libro II, Introduzione, testo critico, traduzione e commento di M. Vetta, Roma 1980.

Vetta 1981 — M. Vetta, *Poesia e simposio*, «Riv. filol. class.», 109, 1981, pp. 483-95.

Vetta 1982 — M. Vetta, *Il P. Oxy. 2506 fr. 77 e la poesia pederotica di Alceo*, «Quad. Urb.», n.s., 10 (39), 1982, pp. 7-20.

Veyne 1986 — P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris 1983.

Villa 1989 — G. Villa, *Elio Aristide e l'ipocondria (Una recente traduzione italiana dei* Discorsi sacri), «Quad. Urb.», n.s., 32 (61), 1989, pp. 133-44.

Vitagliano 1905 — A. Vitagliano, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma 1905.

Vogliano 1939 — A. Vogliano, *Nuove strofe di Saffo*, «Philologus», 93, 1939, pp. 277-86.

Vogliano 1941 — A. Vogliano, *Saffo. Una nuova ode della poetessa*, Milano 1941.

Vürtheim 1919 — J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie*, Leiden 1919.

Wade-Gery 1952 — H. T. Wade-Gery, *The Poet of the Iliad*, Cambridge 1952.

Ward 1973 — D. Ward, *On the Poets and Poetry of the Indo-Europeans*, «Journ. Ind. Europ. Stud.», 1, 1973, pp. 127-44.

Waszink 1975 — J. H. Waszink, *Osservazioni sui fondamenti della critica testuale*, «Quad. Urb.», 19, 1975, pp. 7-24.

Webster 1939 — T. B. L. Webster, *Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.*, «Class. Quart.», 33, 1939, pp. 166-79.

Wegner 1949 — M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949.

Weil-Reinach 1900 — H. Weil-Th. Reinach, *Plutarque. De la musique*, Paris 1900.

Weinreich 1963 — U. Weinreich, *Languages in Contact*, The Hague 1963².

Weinrich 1976 — H. Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna 1976.

Welcker 1845 — F. G. Welcker, *Aöden und Improvisatoren*, en *Kleine Schriften zur griechischen Litera*

turgeschichte, II, Bonn 1845 (1829 o 1821).

Welter 1938 — G. Welter, *Aigina*, Berlin 1938.

West 1966*a* — M. L. West, *Heriod. Theogony*, Oxford 1966.

West 1966*b* — M. L. West, *Conjectures on 46 Greek Poets*, «Philologus», 110, 1966, pp. 147-68.

West 1971 — M. L. West, *Stesichorus*, «Class. Quart.», 21, 1971, pp. 302-14.

West 1974 — M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974.

West 1975*a* — M. L. West, *Cynaethus' Hymn to Apollo*, «Class. Quart.», 25, 1975, pp. 161-70.

West 1975*b* — M. L. West, *Shorter Notes. Some Lyric Fragments Reconsidered*, «Class. Quart.», 25, 1975, pp. 307-9.

West 1978*a* — M. L. West, *Hesiod. Works and Days*, Oxford 1978.

West 1978*b* — M. L. West, *Stesichorus at Lille*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 29, 1978, pp. 1-4.

West 1984 — M. L. West, *New Fragments of Ibycus' Love Songs*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 57, 1984.

West 1985 — M. L. West, *Archilochus: New Fragments and Readings*, «Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.», 61, 1985, pp. 8-13.

Whitaker-Sienaert 1986 — R. Whitaker-E. Sienaert (edd.), *Oral Tradition and Literacy: Changing Visions of the World*, Durban 1986.

Wigodsky 1962 — M. Wigodsky, *Anacreon and the Girl from Lesbos*, «Class. Philol.», 57, 1962, p. 109.

Wilamowitz 1895 — U. von Wilamowitz, *Euripides Herakles*, II, Berlin 1895².

Wilamowitz 1900 — U. von Wilamowitz, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900.

Wilamowitz 1908 — U. von Wilamowitz, *Pindars siebentes ne-*

meisches Gedicht, «Sitzungsber. Berl. Akad.», 1908, pp. 328-52.

Wilamowitz 1913 — U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913.

Wilamowitz 1914 — U. von Wilamowitz, *Neue lesbische Lyrik (Oxyrhynchos-Papyri X)*, «Neue Jahrb.», 33, 1914, pp. 225-47.

Wilamowitz 1921 — U. von Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

Wilamowitz 1922 — U. Von Wilamowitz, *Pindaros*, Berlin 1922.

Wilamowitz 1924 — U. von Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*, II, Berlin 1924.

Wilamowitz 1927*a* — U. von Wilamowitz, *Aristophanis Lysistrata*, Berlin 1927 (1964).

Wilamowitz 1927*b* — U. von Wilamowitz, *Geschichte der Philologie*, Leipzig 1927.

Wilamowitz 1931 — U. von Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, I, Berlin 1931 (Darmstadt 1959).

Wilamowitz 1935 — U. von Wilamowitz, *Kleine Schriften*, I, Berlin 1935 (1914).

Williams 1975 — F. Williams, *Five Problems in Callimachus' «Hymn to Apollo»*, «Quad. Urb.», 19, 1975, pp. 127-43.

Williger 1922 — E. Williger, *Hagios. Untersuchungen zur Terminologie des Heiligen in den hellenisch-hellenistischen Religionen*, Giessen 1922.

Wilson 1980 — J. R. Wilson, *Kairos as due Measure*, «Glotta», 58, 1980, pp. 177-204.

Winnington-Ingram 1936 — R. P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge 1936 (Amsterdam 1968).

Wittkower 1942 — R. Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monster*, «Journ. Warburg and Courtauld Inst.», 5, 1942, pp. 159-97.

Wolf 1795 — F. A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, Halle 1795 (Hildesheim 1963).

H. Wood 1966 — H. Wood, *On a Fragment Falsely Ascribed to Archilochus*, «Mus. Helv.», 23, 1966, pp. 228-33.

R. Wood 1769 — R. Wood, *Essay on the Original Genius of Homer*, London 1769.

Woodbury 1967 — L. Woodbury, *Helen and the Palinode*, «Phoenix», 21, 1967, pp. 157-76.

Woodbury 1968 — L. Woodbury, *Pindar and the Mercenary Muse. Isthm. 2. 1-13*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», 99, 1968, pp. 527-42.

Woodbury 1978 — L. Woodbury, *The Gratitude of the Locrian Maidens: Pindar, «Pyth.» 2. 18-10*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», 108, 1978, pp. 285-99.

Woodbury 1979 — L. Woodbury, *Neoptolemus at Delphi. Pindar, «Nem.» 7.30ff.*, «Phoenix», 33, 1979, pp. 95-133.

Woodbury 1985 — L. Woodbury, *Ibycus and Polycrates*, «Phoenix», 39, 1985, pp. 193-220.

Wülfing-von Martitz 1959 — P. Wülfing-von Martitz, *Ἱερός bei Homer und in der älteren griechischen Literatur*, «Glotta», 38, 1959, pp. 272-307.

Wülfing von Martitz 1960-61 — P. Wülfing-von Martitz, *Ἱερός bei Homer und in der älteren griechischen Literatur*, «Glotta», 39, 1060-61, pp. 24-43.

Wundt 1909 — W. Wundt, *Mythus und Religion*, en *Völkerpsychologie*, II, Leipzig 1909.

Yates 1966 — F. A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966.

Young 1964 — D. C. Young, *Pindaric Criticism*, «Minnesota Rev.», 4, 1964, pp. 584-641 = AA.VV., *Pindaros und Bakchylides*, W. M. Calder III (edd.), J. Stern, Darmstadt 1970, pp. 1-95.

Young 1968 — D. C. Young, *Three Odes of Pindar*, Leiden 1968.

Young 1983 — D. C. Young, *Pindar, Aristotle and Homer;*

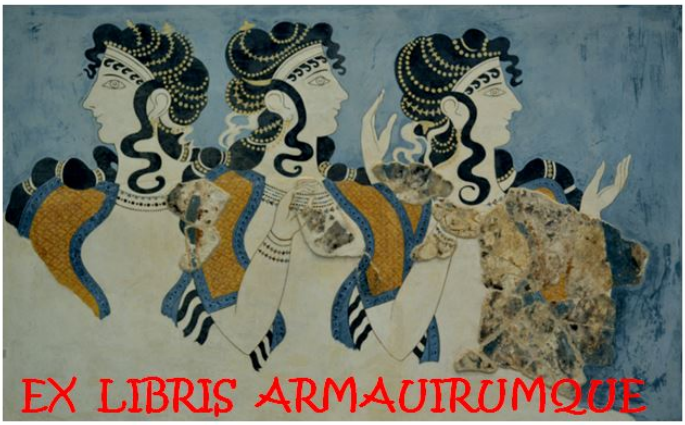
A Study in Ancient Criticism, «Class. Ant.», 2, 1983, pp. 156-70.

Yourcenar 1971 — M. Yourcenar, *Théâtre*, II, Paris 1971.

Zumthor 1972 — P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

Zumthor 1979 — P. Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, «Poétique», 40, 1979, pp. 514-24.

Zumthor 1983 — P. Zumthor, *Introduction a la poésie orale*, Paris 1983.



ÍNDICE DE NOMBRES

Academia, 354
Acrisio, 168
Adkins, A.W.H., 143 n. 19
Adrados, F.R., 80 n. 37, 83 n. 43, 401 n. 68, 436 n. 132
Adramitio, 203 n. 50
Afrodita, 99, 100, 139, 184, 189 n. 6, 192, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 213 y nn. 71-72, 214, 216 n. 83, 219, 222, 223, 224, 225, 235 n. 134, 237, 273, 288 n. 45, 289, 290, 390, 453 y nn. 39-41
Agamenón, 176, 177, 279, 280, 319
Agatón, 232
Agelao, 263
Ágido, 189 y n. 6, 190, 191, 192, 195
Agripa, 281
Ahrens, H.L., 132, 464 n. 18
Albert, W., 116 n. 15
Alceidas, 406, 410, 413, 415, 421, 424, 433
Alceo, 20, 71 n. 2, 92, 93, 101, 124, 127 y n. 50, 187, 203, 204 y n. 51, 219, 237, 246, 257, 392, 405 y n. 1, 406, 407 y n. 10, 409, 411, 412, 413, 414 y n. 32, 415 y n. 35, 417, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428 n. 95, 430 n. 111, 431, 432 n. 119, 433, 434, 436, 437, 441 y n. 1, 442, 448, 449 n. 26, 450 n. 30, 451, 452, 467, 470, 472, 481 n. 2
Alcibíades, 48
Alcímidas de Egina, 312
Alcínoo, 329
Alcmán, 20, 63, 71 n. 2, 116, 121, 127, 187, 188, 193, 195, 196 y n. 23, 235, 253, 472
Alcmena, 323
Alcmeón, 95
Alejandría, 356, 357
Alejandro (hijo de Amintas), 250, 322 n. 107
Alejandro (Paris), 276 n. 27
Alejandro Magno, 345, 354
Alessio, G, 226 n. 110
Alévadas, 168
Alevas, 107
Alexidamo, 307
Alexis, 230
Alfonsi, L., 435 n. 127
Algarotti, F., 38
Aliates, 203, nn. 49-50, 204, n. 51
Alienos, 129 n. 52
Alipio, 61 n. 4
Aloni, A., 374 n. 12, 381 n. 33
Altea, 263, 265
Amazonas, 182
Amintas de Macedonia, 250, 322 n. 107
Amores, 194
Anacreonte, 53, 71 n. 2, 97 n. 72, 101, 125, 130 n. 55, 149 n. 27, 194, 219, 230, 232 y n. 127, 233, 234, 237, 246, 282, 322, 339, 422, 465, 466 y n. 21, 467, 481 n. 2
Anactoria, 216, 217, 218
Anaxilas de Regio, 258
Anceschi, L., 480
Ancher, G., 272 n. 21
Andreae, B., 19 n. 2
Andrewes, A., 233 n. 129

Andrómaca, 75, 443, 448
Andrómeda, 195 n. 21, 197, 202 y nn. 42-44, 204, 205
Anfiarao, 287
Anfidamante, 330
Anfimedo, 382, 384
Anito, 343
Antea, 206 n. 55
Anténor, 161 s.
Antenóridas, 161
Anteo, 307, 308, 324
Antígona, 389
Antiménides, 204 n. 51, 424
Antin, D., 58 n. 101
Antioquía, 356
Aotis, 190, 192, 193, 195
Apolo, 34, 36, 80, 110, 127, 176, 178, 212-214, 259, 297, 298, 300 n. 69, 304, 330, 366, 379, 446, 449, 450 n. 30, 468, 470 n. 33
Aqueloo, 265, 380
Aqueos, 98, 279, 280, 452
Aqueronte, 211
Aquiles, 25 n. 8, 118, 172, 219 n. 88, 271 n. 20, 279, 281, 283, 297 y n. 63, 300 n. 69, 379
Ardizzoni, A., 113 n. 1
Arcadia, 179, 259
Arcesilao, 252, 421
Arena, R., 133 n. 61
Ares, 92, 93 n. 58, 172, 176, 376, 409, 410
Areta, 190
Aretas (Bizantino), 226 n. 110
Argeo, 53, 322
Argivos, 96
Argos, 27 n. 16, 28, n. 21, 278-80
Arignota, 207, 208
Arión, 335, 336
Aristarco de Samotracia, 83, 302, 461 y n. 10, 467
Aristéneto, 194 y n. 18
Arístides, 253, 254
Arístides Quintiliano, 60, 348
Aristipo, 248
Aristodama de Esmirna, 366
Aristodamo (rey de Esparta), 145 n. 21
Aristodemo, 302
Aristófanes, 65, 403, 466, 467
Aristófanes de Bizancio, 71 n. 2, 461 n. 10, 467
Aristómenes de Egina, 315, 324
Aristón de Focea, 366
Aristóteles, 26, 60, 123, 242, 243, 244, 246, 248, 249, 254, 355, 381, 388, 389, 396, 417, 423, 432
Arkhilokheion, 372, 390
Arquelao de Macedonia, 345
Arquíloco, 29 y n. 23, 46 n. 64, 51, 52 n. 81, 75 n. 20, 76, 78, 79 y n. 34, 82, 101, 105, 106, 125 n. 43, 130 n. 55, 136, 195 n. 22, 241 y n. 1, 245, 246, 248, 371, 372, 373 y n. 8, 374 y n. 12, 375, 376, 377, 378, 379 y n. 22, 387-93, 394 y n. 51, 395 y nn. 53 y 55, 396-404, 435 y n. 128, 436 n. 132, 438
Arrighetti, 276 n. 27, 321 n. 105, 323 n. 108
Arrigoni, G., 100 nn. 75-76, 118 n. 25, 383 n. 34
Artemis, 177, 192, 263, 374 n. 10, 444, 469
Artemón, 149 n. 27, 225, 229, 231
Asclepiades de Mirlea, 48 n. 67, 357, 461
Asclepio, 184
Asopo, 298
Assmann, A.u.J., 22 n. 6
Ast, F., 247 n. 21
Astáfide, 190
Astiages, 204 n. 51
Atalanta, 99, 100 y n. 76, 101, 205
Atenas, 66, 137, 143, 174, 232, 248, 254, 334, 339, 342, 350, 394, 421, 467, 471
Atenea, 98, 110, 111, 114, 168, 212, 269, 309, 342, 373 n. 10, 444, 452

Ateneo, 127, 389 n. 40
Atenienses, 97, 342, 343
Ática, 47
Atis, 204, 206-8
Atreo, 169, 279
Atridas, 176, 178, 317, 425
Aulide, 178, 279, 281, 330
Aurora, 215
Austerlitz, 36 n. 39
Austin C. 111 n. 108
Autoleonte, 277
Avalle, D.S., 206 nn. 56-57, 462 n. 12
Áyax Oileo, 98, 277, 452
Áyax Telamonio, 163, 279, 281, 283, 302, 303

Bacchielli, L., 161 n. 9
Bakhtin, M., 15, 243 y n. 10, 394 y n. 50
Baquílides, 53, 71 n. 2, 81 n. 39, 83, 106 n. 89, 107, 119, 120, 128 n. 52, 130, 138 y n. 10, 249, 250, 262, 265, 271 y n. 19, 284, 320, 321 n. 105, 322, 343, 488
Barner, W., 129 n. 52, 204 n. 51, 408 nn. 10-11, 415 n. 37, 417 n. 41, 424 n. 82, 426 nn. 86-87, 427 nn. 89 y 90, 428 n. 94, 429 nn. 102, 103 y 105, 430 n. 111, 435 n. 127
Barnstone, W., 198 n. 28
Barrett, W.S., 210 n. 65, 271 n. 20
Barron, J.P., 278 n. 33, 281 n. 34, 283 n. 40
Barthélemy, J.J., 55 n. 96
Bataille, A., 61 n. 4
Batilo, 220, 465, 466 y n. 21
Battaglia, S., 206 n. 56, 451 n. 34, 457 n. 1, 458 n. 2
Battisti, C., 226 n. 110
Battisti, D., 94 n. 63
Bauer, O., 203 n. 47
Baumbach, L., 129 n. 52
Baumgarten, A.I., 374 n. 12
Beauvoir, S. de, 196 y n. 24
Beazley, J.D., 127 n. 48
Beckby, H., 236 n. 138
Becker, O., 138 n. 9
Bédier, J., 469, 475, 476
Belerofonte, 182, 206 n. 55, 261, 291 293, 312
Bell, J.M., 341 n. 38, 362 n. 96
Bemporad, G., 488 n. 16
Benjamin, W., 344 n. 48, 481 n. 3, 483 y n. 5
Bense, M., 462 y n. 14
Bergk, Th., 150 n. 29
Bernardini, P., 95, n. 64, 120 n. 27, 125 n. 43, 138 n. 9, 262 n. 4, 293 n. 55, 321 n. 105, 351 n. 69, 394 n. 48
Bettinelli, S., 34 y n. 37, 35, 55 y n. 95
Bettini, M., 434 n. 126
Bianchi Bandinelli, R., 346 y n. 54
Biancofiore, F., 45 n. 63
Bías, 152
Biblioteca, 360
Bicknell, P.J., 277 n. 30
Bieler, L., 315 n. 99
Bilinski, B., 346 n. 56
Biquis, 420
Blackwell, Th., 55 n. 96
Blakeway, A., 374 n. 12
Blanca (Isla), 277
Bloch, O., 227 n. 110
Blomfield, C.J., 206 n. 55
Blum, H., 25 n. 10
Bo, C., 481 n. 2
Boardman, J., 228 n. 114
Boeckh, A., 267, 308 n. 84, 349 n. 64, 459
Bollack, J., 272 n. 21
Bonanno, M.G., 52 n. 81, 93 n. 58, 95 n. 64, 283 n. 41, 383 n. 34, 395 n. 53, 414 n. 32, 435 n. 127
Bonnard, A., 52 n. 81
Bóreas, 234, 235, 236
Borthwick, E.K., 236 n. 138
Boserup, J., 436 n. 132

Bossi, F., 383 n. 34, 395 n. 53, 399 n. 61
Boyaval, B., 272 n. 21
Bowie, E.L., 225 n. 104
Bowra, C.M., 74 n. 13, **78** n. 29, 154 n. 35, 222 n. 99, 277 n. 29, 282 n. 37, 291 n. 49, 296 n. 60, 442 n. 5, 486 n. 10
Braswell, B.K., 132 n. 58, 286 n. 42
Braudel, F., 159
Bravo, B., 107 n. 95
Brecht, B., 89, 257
Breitenstein, T., 377 n. 18, 400 n. 64
Brelich, A., 306 n. 81
Brillante, C., 45 n. 62, 49 n. 72, 132 n. 59, 376 n. 16
Brize, P., 268 n. 14, 271
Broccia, G., 22 n. 6
Brown, Ch., 232 n. 125
Brunck, R.F.Ph., 412 n. 19
Brunelli, B., 38 n. 46
Bundy, E.L., 109 n. 103, 262 n. 4, 304 n. 77, 307, 308, 316 n. 101
Burkert, W., 75 n. 18, 166 n. 15, 268 n. 11, 269 n. 15, 309 n. 85
Burkhardt, J., 21 y n. 5, 331, 346 n. 54
Burr, V., 44 n. 59
Burton, R.W.B., 241 n. 1, 289 n. 47, 307 n. 82
Burzacchini, G., 408 n. 11, 414 n. 31
Busolt, G., 353 n. 77
Buttitta, A., 160 n. 6

Cádiz, 269 n. 16
Cadmo, 171, 172, 173
Calame, C., 25 n. 8, 42 n. 54, 53 n. 90, 83 n. 43, 106 n. 89, 162 n. 10, 188 nn. 3-4, 191 n. 7, 193 n. 16, 195-6 n. 23, 462 n. 13
Calcis, 93, 330
Caldwell, R., 182 y n. 40, 183 n. 43
Calícrites, 225
Calidón, 263
Calímaco, 83, 357-8, 359 n. 89, 360-1
Calino, 76, 399, 401
Calírroe, 269
Calvino, I., 371
Camarina, 340
Cameleonte, 117, 275 n. 27
Cameron, A.D.E., 242 n. 8
Campagner, R., 107 n. 95
Campbell, D.A., 78 n. 31
Cancrini, A., 156 n. 39
Candaules, 380
Canfora, L., 372 n. 4
Cannatà Fera, M., 170 n. 20
Cantilena, M., 22 n. 6, 52 n. 83
Cantón, 196
Capellano, A., 206 n. 56
Capizzi, A., 151 n. 31, 350 n. 66
Carandini, A., 45 n. 61
Cárax, Juan, 464, 465, 466
Carey, Ch., 253 n. 32, 395 n. 55
Carílao, 389
Cárites, 34, 110, 194, 211, 213, 214, 347, 361, 362, 448, 451
Carmignani, L., 268 n. 12, 272 n. 21
Carne-Ross, D.S., 486 n. 10
Carneas, 330, 374 n. 12
Carnera, 340
Carón, 246, 388
Caronte, 373
Casandra, 98, 279, 280, 452
Cassio, A.C., 226 n. 110
Càssola, F., 331 n. 5, 469 n. 31, 470 n. 33
Castagna, L., 291 n. 50
Cástor, 278, 421
Catalina de Siena, santa, 206 n. 57
Catulo, 422 n. 63
Céfalo, 151
Cefiso, 110
Celeo, 79 n. 33, 244
Celso, 430
Centauros, 162
Ceos, 72 n. 2, 260, 285, 351, 358, 386
Cerbero, 262
Cerícide, 52 n. 81

Cerri, G., 22 n. 6, 39 n. 47, 55 n. 94, 80 n. 37, 86 n. 46, 89 n. 51, 90 n. 53, 123 n. 40, 163 n. 12, 254 n. 36, 255 n. 37, 305 n. 78, 355 n. 81, 410 n. 16, 411 n. 18, 413 n. 25
Cianfogni, D., 32 n. 30, 33 y n. 35, 475 y n. 41
Cianipo, 280, 281
Cica, 231
Cicerón, 48, 55 n. 97
Cícladas, 435 n. 129
Cíclope, 222
Cinesias, 64, 65
Cineto de Quíos, 29, 470 y n. 33
Cinetón de Esparta, 126
Cingano, E., 11, 28 s. n. 21, 172 n. 23, 262 n. 4, 275 n. 26, 277 n. 27, 288 n. 46, 304 n. 77
Cínicos, 360
Cipris, 216 y n. 83, 217, 218, 234, 235, 236 n. 138, 278
Cirene, 161, 252, 307
Cirene (pintor de), 118 n. 25
Cirno, 344
Cleanáctidas, 414 n. 33
Cleesitera, 190
Cleis, 203, 210, 442 n. 4
Cleobea, 373
Cleóbulo, 220, 223, 224
Cleóbulo de Lindos, 150, 322
Cleómbroto, 248
Clímeno, 263, 264
Clístenes de Sición, 27 n. 16, 28 n. 21, 331
Clitemnestra, 176, 177, 178
Clonás, 75
Cnidios, 373
Coarelli, F., 346 n. 53
Codino, F., 156 n. 41
Colantonio, M., 11
Cole, T., 162 n. 11, 310 n. 88, 311 n. 91
Coletti, L., 102 n. 80
Colli, G., 477 n. 44
Colofón, 76
Comotti, G., 61 n. 5, 272 n. 21
Conón, 277
Contini, G., 206 n. 56
Corchia, R., 346 n. 55
Corcira, 131 n. 57
Core, 79 n. 33, 244, 373
Corinna, 110
Corinto, 261, 290, 311 y n. 89, 336
Corintios, 261
Corsini, G., 22 n. 6
Cos, 356, 357
Cotito, 115
Courtés, J., 422 n. 71
Courtils, J. des, 372 n. 4
Cranon, 141, 250, 284
Crates, 460, 473
Cratino, 394 n. 51
Creófilo de Samos, 272
Creonte, 389
Creso, 203 y n. 50, 266 n. 7
Crexo, 66
Crío de Egina, 323
Crisótemis, 178
Critias, 375
Cromio, 139 n. 15
Crono, 67, 171
Cunningham, M.P., 90 n. 52
Curetes, 263
Curtoni Verza, S., 36

Chadwick, J., 129 n. 52
Chantraine, P., 72 n. 3, 100 n. 76, 128 n. 52, 231 n. 124, 444 nn. 10-11, 445 n. 13, 449 n. 27
Chipre, 213 n. 72, 351
Christ, G., 25 n. 10, 155 n. 37, 341 n. 38, 362 n. 96

D'Alfonso, F., 268 n. 11
Damareta, 190
Damófilo, 252
Damón, 115 n. 9, 118
Dánao, 379

Dánaos, 96, 172, 280, 301
D'Annunzio, G., 488
Dante, 199, 200
Darío, 154
Davies, M., 232 n. 125, 235 n. 134
Davison, J.A., 48 nn. 66 y 68, 486 n. 10
Dawe, R.D., 473 y n. 38
Dawson, Ch.M., 136 n. 6, 206 n. 55
De Angeli, S., 115 n. 9
De Brosses, C., 35 y n. 38, 42 n. 53
Defradas, J., 262 n. 4, 304 n. 76
Degani, E., 245 n. 17, 381 n. 33, 383 n. 34, 384 n. 36, 388 n. 39, 428 n. 95
De Heer, C., 336 n. 19
Delfios, 284, 296, 297, 301 y n. 69
Delfos, 173, 277, 299, 300 n. 69, 302 n. 70, 303, 304, 330, 351, 366, 373, 391, 446
Delíadas, 115
Della Corte, F., 78 n. 25, 441 n. 2
Delos, 28, 221 n. 97, 366, 469
De Martino, F., 470 n. 33
Deméter, 79 n. 33, 244, 373, 397, 398
Democedes, 342
Democrito de Abdera, 37, 116, 117 n. 17
Demócrito de Quíos, 249 y n. 25
Demódoco, 25, 27, 41, 42 y nn. 53-54, 43, 56, 273, 329, 379, 473
Dépilo, 264
De Sanctis, G., 296 n. 60
Descat, R., 338 n. 23
Des Places, E., 303 n. 75
Detienne, M., 22 n. 6, 25 n. 10, 89 n. 51, 100 n. 76, 155 n. 37, **156** n. 40, 164 n. 13, 235 n. 134, 242 n. 8, 287 n. 44, 301 n. 69, 338 n. 25, 342 n. 39
Deubner, L., 450 n. 29
Deyanira, 262, 264, 265, 266, 380
Di Benedetto, V., 202 n. 41, 215 n. 80
Dica, 214
Dickie, M., 252 n. 31
Dídimo de Alejandría, 71 n. 1
Diehl, E., 96 n. 69, 420 n. 58, 446 n. 18
Diggle, J., 271 n. 20
Diller, H., 122 n. 35
Di Marco, M., 59 n. 1
Di Nola, A.M., 97 n. 72
Dinómenes, 173, 289
Diógenes de Tarso, 37, 54
Diomedes, 145 n. 21, 212
Diomedes (gramático), 82
Diomedes rey de Tracia, 291, 292, 295
Dión Crisóstomo, 379
Dionisio de Halicarnaso, 406
Dionisio el Tracio, 461
Dioniso, 78, 80, 222-24, 366
Dioscórides, 387, 390, 391, 394
Dioscuros, 277, 278 n. 32
Dissen, L., 308 n. 84, 315 n. 99
Di Tillio, Z., 125 n. 43
Dittenberger, W., 364 n. 100, 366 n. 107
Dodds, E.R., 10, 37 n. 43, 179 y n. 33, 184 n. 45, 198, 199 nn. 31-32 y 34
Dodona, 330
Donlan, W., 143 n. 19, 314 n. 98
Donnay, G., 342 n. 43
Doria, M., 131 n. 57
Dorios, 132, 189 n. 6
Dornseiff, F., 488 y n. 18
Dorson, R.M., 87 n. 48
Dover, K.J., 76 n. 22, 78 n. 25, 352 n. 76
Drachmann, A.B., 72 n. 2
Duchemin, J., 286 n. 43
Duggan, J.J., 21 n. 6
Dunkel, G., 196 n. 23
Dupront, A., 294 n. 57
Durante, M., 22 n. 6, 27 n. 16, 28 n. 18, 42 n. 53
Düring, I., 65 n. 17, 67 n. 22
Duris (copa de), 127

Eácidas, 297 n. 62, 298, 301, 302, 306, 312
Éaco, 298, 299, 306
Ebbel, B., 430 n. 108
Ebert, J., 383 n. 34
Ecalia, 272
Eco, U., 405, 406 n. 5, 418 y n. 50, 477 n. 43
Edipo, 181, 183, 272
Edmonds, J.M., 446 n. 17
Edonos, 115
Eeria (Tasos), 374
Éfeso, 399
Efira, 301
Egenolff, P., 464 nn. 17-18, 465 y n. 20, 466 n. 23
Egeo (mar), 279, 296 n. 60, 371
Egeo (rey de Atenas), 66
Egina, 248, 285, 296 n. 60, 298, 299, 302 n. 71, 306, 314, 344
Eginetas, 299 n. 69, 302, 306, 342
Egipto, 46, 242 n. 8, 275 y n. 27, 363
Egisto, 176, 177, 178
Ehrenberg, V., 293 n. 54, 352 n. 76
Electra, 176, 177, 178, 385 n. 36
Eliade, M., 209 n. 63
Elio Arístides, 184
Eliot, T.S., 199, 200 n. 36, 479
Elpino, 32
Else, G.F., 114 n. 8, 115 nn. 9 y 11, 116 nn. 12 y 17, 119 n. 26
Emmer, M., 460 n. 5
Empédocles, 102
Eneo, 264, 265
Enesímbrota, 189, 190, 191
Ennio, 434
Enofita, 318 n. 104
Enomao, 397
Eolo, 171 n. 21
Epidauro, 331
Epiro, 305, 330
Epirotas, 305
Equembroto, 75
Er, 166
Erasmón, 389
Erinna, 481 n. 2
Eritia, 269 y n. 16
Eros, 97, 213, 220-26, 234, 235 y n. 134, 236 y n. 138, 237
Erotima, 149 n. 27
Esciros, 298, 301
Escitas, 220
Escopas, 140 n. 17, 141, 143 y n. 19, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 153 s., 249, 250, 251 y n. 29, 284
Esfinge, 27 n. 16
Esmirna, 399
Esopo, 216
Esparta, 51 n. 81, 77, 106, 138, 188, 192, 196, 243, 275, 276 n. 27, 277 n. 29, 278 n. 32, 330, 333, 378, 398, 399
Espartanos, 51 n. 81
Espensitio, 343
Espeusipo, 354
Esquilo, 115 n. 9, 434
Estenebea, 182
Estesícoro, 29, 43, 45, 46, 63, 71 n. 2, 233 n. 132, 253, 267, 268 nn. 10-11, 269 nn. 14 y 16, 271 y n. 20, 272, 273, 274, 275 y nn. 26-27, 277, 303, 333, 379, 402, 404, 472
Éstige, 446
Estinfalo, 259
Estrabón, 37
Estratis, 230
Etéocles, 272
Etna, 170, 171 n. 21, 289
Etolia, 265, 366
Etolios, 263, 366
Eudoxo de Cnido, 445, 446
Eumelo de Corinto, 126
Eunomía, 311 y n. 89
Euríale, 114
Euríalo, 253
Eurípides, 89 y n. 52, 90, 294, 443
Euripile, 225
Eurípilo, 379

Euristeo, 308
Eusebio, 278 n. 33, 374 n. 12
Eutidemo de Quíos, 48
Evágoras, 345
Evémero, 181
Eveno (río), 380
Eveno de Paros, 247 y n. 21, 248, 251, 351

Fabi Montani, F., 35, 36 n. 40
Fagles, R., 486 n. 10
Fantuzzi, M., 22 n. 6, 83 n. 43
Färber, H., 71 n. 1, 83 n. 43
Farnell, R.L., 140 n. 15, 302 n. 72, 303 n. 74, 447 n. 20
Fedón, 248
Fedra, 140 n. 16
Femio, 25, 27, 43, 273, 329, 379, 473
Fenicios, 107 n. 95, 372
Ferécrates, 67
Fernow, K.L., 33 y n. 32, 34 n. 36
Ferrari, W., 441 y n. 3, 442 y n. 4, 443 y n. 6, 449
Ferri, T., 11
Ferrin Sutton, D., 66 n. 21
Ferroni, S., 40
Fidias, 342, 343, 346
Fidípides, 64
Fileni, M.G., 11, 83 n. 42
Filila, 190
Filipo de Tesalónica, 429 y n. 104
Filitas, 357
Filocoro, 28
Filoxeno de Citera, 66
Finley, M.I., 45 n. 61, 49 n. 72, 159 n. 5, 434 n. 124
Finnegan, R., 21-22 n. 6, 23 n. 7, 53 n. 89
Flacelière, R., 446 n. 16
Flavio Josefo, 47, 468
Foco, 172, 312, 319, 400
Fogelmark, S., 288 n. 46, 296 n. 60, 302 n. 70, 305 n. 78
Foley, J.M., 22 n. 6
Forssman, B., 131 nn. 56 y 58
Fowler, F.G., 458 n. 3
Fowler, H.W., 458 n. 3
Fraenkel, Ed., 89 n. 52, 178 n. 26, 422 n. 66, 443 n. 7, 450 nn. 29-30
Francesca da Rimini, 206
Franchi, S., 33 n. 34
Frank, M., 159 n. 4
Fränkel, H., 10, 91 n. 55, 103 n. 82, 108 y n. 97, 129 n. 52, 139 n. 12, 147 n. 25, 155 y n. 38, 216 n. 82, 218 n. 86, 233 y n. 131, 236 n. 138, 251 n. 29, 267 n. 9, 293 n. 53, 302 n. 70, 309, 314 n. 95, 315 n. 99, 323 nn. 108-109, 326 n. 113, 337 n. 20, 463 y n. 15
Freud, S., 181 y n. 38, 182
Friedland, 36 n. 39
Friedländer, P., 73 y n. 8, 75 n. 20
Frínide, 62, 64, 65, 67
Frisk, H., 72 n. 3
Fritz, K. von, 150 y n. 30
Froger, J., 462 n. 12
Frontisi-Ducroux, F., 145 n. 21
Frye, N., 57, 58 y n. 100, 180 y n. 35, 183
Fuchs, W., 373 n. 7
Führer, R., 125 n. 43

Gallavotti, 93 n. 58, 116 n. 13, 125 n. 43, 126 n. 46, 129 n. 52, 131 n. 57, 203 n. 46, 272 n. 21, 414 n. 32, 415 n. 37, 416 n. 39, 420 n. 58, 424 n. 82, 426, nn. 87-88, 453 n. 41
Gallo, I., 72 n. 2
Gangutia Elícegui, E., 97 n. 72
Garaudy, R., 160 n. 7
Garzya, A., 188 n. 4, 191 n. 7
Gasparov, B.M., 21 n. 6
Gasparri, C., 11, 372 n. 6, 373 n. 7
Gastrodora, 225
Gebhard, W., 75 n. 18
Gelón, 173, 340
Gelzer, Th., 53 y n. 86

Gentili, B., 31 n. 29, 32 n. 31, 39 n. 47, 42 n. 52, 43 n. 56, 53 n. 87, 54 n. 93, 69 n. 28, 72 n. 3, 75 n. 20, 77 n. 24, 78 n. 28, 83 n. 43, 90 n. 53, 94 n. 63, 95 n. 64, 98 n. 73, 108 n. 99, 116 n. 13, 123 nn. 39-40, 125 n. 43, 130 n. 55, 136 nn. 5-6, 138 n. 11, 141 n. 18, 150 n. 28, 151 n. 32, 204 n. 51, 208 n. 59, 216 n. 85, 223 n. 101, 225 n. 104, 226 n. 109, 230 nn. 122-123, 233 n. 130, 235 n. 134, 236 n. 138, 250 n. 28, 253 n. 35, 254 n. 36, 255 n. 37, 265 n. 5, 267 n. 7, 269 n. 17, 272 n. 21, 273 n. 23, 275 n. 26, 283 n. 41, 305 n. 78, 310 n. 88, 322 n. 106, 327 n. 114, 340 n. 31, 342 n. 39, 349 n. 64, 355 n. 81, 364 n. 103, 365 nn. 104 y 106, 366 nn. 107 y 110, 379 n. 22, 381 n. 33, 383 n. 34, 399 n. 61, 402 nn. 71 y 73, 403 n. 77, 437 n. 135, 446 n. 19, 452 n. 37, 453 n. 40, 462 n. 13, 464 n. 18, 466 n. 21, 475 n. 42
Georgiev, V.I., 133 n. 60
Gerber, D.E., 188 n. 4, 231 n. 124, 276 n. 27, 281 n. 34, 303 n. 73, 399 n. 61, 445 y n. 14
Gerevini, S., 380 n. 26
Gerión, 268, 269 y n. 14, 270, 271 n. 20, 272, 291, 292, 294, 295
Gerlach, W., 439 n. 139
Gerth, B., 144 n. 20, 426 n. 88
Ghali-Kahil, L., 371 n. 3
Giangiulio, M., 277 n. 30
Giangrande, G., 188 n. 5, 223 n. 100, 226 n. 109, 236 n. 138, 356 n. 83
Giangrande, L., 243 n. 10
Gianni, F., 36 y n. 39
Giannini, P., 125 n. 43, 136 n. 6, 147 n. 24, 253 n. 32, 315 n. 99, 332 n. 9, 473 n. 37
Gianotti, G.F., 189 n. 6, 281 n. 34, 359 n. 88
Gigante, M., 333 n. 13
Gigantes, 162
Giges, 380, 388, 393
Giordano da Pisa, fra, 206 n. 57
Giras, 435 y n. 129
Glauco, 435, 436
Glauco de Caristo, 323, 324, 340
Glauco de Regio, 378
Gnesipo, 63
Gongila, 194, 205, 211, 213
Goody, J., 22 n. 6, 26 y n. 13
Gorgias, 122-3, 195 n. 21, 351-2, 394
Gorgitión, 270
Gorgo, 195 y n. 21, 202 y nn. 42-44, 204, 205
Gorgona, 168
Gortina, 206 n. 55
Gostoli, A., 11, 42 n. 53, 62 n. 6, 66 n. 18, 272 n. 21, 283 n. 41
Gow, A.S.F., 379 n. 22
Graf, F., 162 n. 10
Graham, A.J., 371 n. 1, 374 n. 12
Gravina, F., 38
Gravisca, 191 n. 8
Greifenhagen, A., 224 n. 103
Greimas, A.J., 422 n. 71
Grenfell, B.P., 297 n. 63
Griffiths, A., 189 n. 6, 191 n. 7, 193 y n. 15
Griffiths, F.T., 361 n. 95
Grinbaum, W.S., 126 n. 45, 132 y n. 59
Grmek, M.D., 430 n. 110
Gronewald, M., 339 n. 27
Gross, R., 58 n. 101
Groupe μ, 406 n. 5
Grube, G.M.A., 461 n. 10
Guadalquivir, 269 n. 16
Guarducci, M., 43 n. 57, 206 n. 55, 346 n. 55, 364 y nn. 100-101, 366 nn. 108, 111 y 112
Guidorizzi, G., 184 n. 45
Guillen, J., 198 n. 28
Gzella, S., 327 n. 114, 340 n. 31, 349 n. 65

Habicht, C., 179 n. 32
Hades, 209, 210 y n. 65, 262, 265, 271 n. 20
Hagedorn, D., 381 n. 33
Hagesias de Siracusa, 259, 260
Hagesícora, 188 n. 5, 189 y n. 6, 190, 191, 192, 195
Hamm, E.M., 128 n. 52, 426 n. 88
Hampe, R., 224 n. 103
Hardmeier, Chr., 22 n. 6
Harmonía, 171, 172, 214
Harris, W.V., 22 n. 6
Harrison, J.E., 116 n. 12
Harvey, A.E., 75 n. 20, 83 n. 43, 249 n. 26
Haslam, M.W., 268 n. 13, 272 n. 21
Hausrath, A., 71 n. 1
Havelock, E.A., 10, 21, 22 n. 6, 24 n. 8, 26 y n. 15, 38 n. 45, 43 n. 58, 45 n. 60, 50 n. 77, 58, 86 nn. 46-47, 87, 88, 89, 91 n. 56, 115 n. 9, 119 n. 26, 122 n. 36, 153 n. 34, 331 n. 6
Heath, M., 267 n. 8
Hebe, 214, 453 n. 41
Hécuba, 269
Héctor, 269, 443, 448
Hédilo de Samos, 357
Heeren, A.H.L., 56
Hefesto, 273
Heitsch, E., 202 n. 41
Helena, 216 y n. 83, 217, 218 y n. 87, 219 y n. 88, 274, 275 y n. 27, 277 y n. 29, 278, 280
Helicón, 199, 214, 279, 377
Heliodoro, 386
Hemón, 389
Hemelrijk, J., 354 n. 79
Hemmerdinger, D., 61 n. 4
Henry, A., 406 n. 5
Hera, 191 n. 8, 387, 390 y n. 43, 391
Heracles, 167 n. 16, 168, 262-4, 265 y n. 5, 266, 268-9 y n. 14, 270, 271 n. 20, 272, 291, 292 y n. 52, 293 y n. 55, 294-6, 308, 323, 324, 344 n. 47, 380, 447
Heraclidas, 168
Heraclides Póntico, 42, 45, 272, 274
Heráclito, 51 n. 80, 407, 408 n. 10, 417, 419
Hermann, G., 296 n. 60, 459
Hershbell, J.P., 22 n. 6, 52 n. 81
Heyne, C.G., 308 n. 84, 310 n. 87
Hermes, 341, 377 n. 18
Hermesianacte, 78 y n. 31
Hermias Alejandrino, 78, 247
Hermíone, 218 n. 87
Hermipo, 394
Hero, 386
Herodiano, 466
Herodoto, 295, 343
Hesiquio, 384 n. 36
Hesíodo, 27 y nn. 16-17, 28, 52, 157, 162, 275 n. 27, 377, 401
Hesperides, 269 n. 16
Himmelmann, N., 346 y n. 56
Hierón I de Siracusa, 53, 98, 107 n. 95, 169, 170-1 y n. 21, 172 y n. 23, 173-4, 241 n. 1, 250, 284, 285, 287 y n. 45, 288, 289, 317, 319, 321, 334, 335, 361, 375
Hierón II, 361, 362, 363
Hílico, 358
Hilis, 280
Hímera, 268 n. 10, 277, 333
Himerio, 194, 197
Hiparco, 47, 342
Hiperbóreos, 168, 447
Hipias, 351, 352
Hipocleas de Tesalia, 107, 168
Hipocoóntidas, 193
Hipócrates, 128 n. 52
Hipómenes, 100 n. 76
Hiponacte, 245 y n. 17, 246, 360, 394 n. 51
Hipotales, 167 n. 16
Hoekstra, A., 129 n. 54, 299 nn. 66 y 68
Hölderlin, F., 314 y n. 96, 481

Hölscher, U., 160 y n. 8
Holtzmann, B., 372 n. 4
Homero, 9, 28 y n. 21, 29, 30, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 55 n. 94, 56, 57, 120, 122, 126, 130, 132, 145 n. 21, 156 n. 40, 157, 162, 209, 212, 216, 249, 273, 275 n. 27, 302, 334, 335 n. 16, 379, 401, 444, 449, 450, 461, 469, 470 n. 33, 481 n. 2
Hooker, J.T., 196 n. 23
Horacio, 74, 82, 281, 282, 435 n. 127
Horas, 214
Housman, A.E., 300 n. 69
How, W.W., 28 n. 21
Hübner, K., 159 y n. 3, 179 y n. 28
Huchzermeyer, H., 73 n. 11
Humphreys, S.C., 331 n. 5, 333 n. 10
Hunt, A.S., 156 n. 39, 297 n. 63, 416 n. 38, 419 n. 52
Huxley, G.L., 269 n. 14

Ibico, 71 n. 2, 97 n. 72, 233 y n. 132, 235 n. 134, 237, 249, 253, 278 y n. 33, 282, 283, 284, 336, 339, 481 n. 2
Ida, 213
Ifigenia, 177, 178
Ilion, 44 n. 59, 219 n. 88, 280, 298, 410
Immerwahr, H.R., 50 n. 75, 225 n. 104
Indios, 295
Innis, H., 21 n. 6
Ión (rapsodo), 335
Ion de Quíos, 243 n. 10
Irigoin, J., 133 n. 62, 462 n. 12, 473 n. 38
Iris, 294
Iser, W., 19 n. 1, 159 n. 4
Ismaro, 399
Isócrates, 39, 348, 351, 352 y n. 75, 353, 355
Ístmicos (juegos), 260
Istmo, 260, 290
Istro, 277
Ítaca, 273, 329
Italia, 55, 336, 395 n. 53, 479
Italianos, 55

Jacoby, F., 374 n. 12
Jaeger, W., 124
Jakobson, R., 485 n. 8
Janni, P., 326 n. 111, 411 n. 18
Jantipo, 254
Janto de Lidia, 374 n. 12
Jarcho, V.B., 156 n. 40, 381 n. 33
Jasón, 349 n. 64
Jason, H., 21 n. 6
Jauss, H.R., 124 n. 42, 159 n. 4
Jebb, R.C., 266 n. 6, 296 n. 60
Jeffery, L.H., 43 n. 57, 44 n. 59, 52 n. 82, 343 n. 46
Jena, 36 n. 39
Jenócrates, 354
Jenócrates de Agrigento, 359
Jenófanes, 154, 162-4, 178, 241 n. 1, 245-6, 249, 282, 332, 334, 335 y n. 16
Jenofonte de Corinto, 250, 260, 290, 291
Jenofonte de Éfeso, 386
Jerjes, 154
Jonia, 74, 203, 339
Jonio (mar), 305
Jonios, 469
Juan de la Cruz, san, 198 n. 28
Judet de la Combe, P., 272 n. 21
Jung, C.G., 183 y n. 44
Jüthner, J., 315 n. 99

Kaibel, G., 48 n. 67
Kaletsch, H., 204 n. 51
Kamerbeek, J.C., 408 n. 11
Kassel, R., 414 n. 31
Kazik-Zawadzka, I., 449 nn. 25-26
Kelly, R., 58 n. 101
Kennedy, G., 310 n. 88
Keuls, E., 183 n. 43

Kirk, G.S., 44 n. 59, 293 n. 56
Kirkwood, G.M., 72 n. 2, 308 n. 84, 424 n. 82
Kleophrades, 225 n. 104, 232
Klopstock, F., 488
Knox, A.D., 206 n. 55
Koenen, L., 386 n. 37
Kohlmeyer, J., 439 n. 139
Köhnken, A., 260 n. 3, 303 n. 75, 304 n. 77
Koller, H., 114-15 n. 9, 117 n. 17, 125 n. 44
Komornicka, A.M., 226 n. 109, 349 n. 64
Koniaris, G.L., 99 n. 74, 424 n. 82, 427 n. 89
Kontoleon, N.M., 46 n. 64, 372 nn. 5-6, 377 n. 18, 378 n. 21, 401 n. 65
Koster, S., 242 n. 7, 243 n. 10
Koželj, T., 372 n. 4
Kramer, B., 381 n. 33
Kraus, K., 88 y n. 50
Kraus, W., 119 n. 26
Kristeva, J., 121 n. 29
Kühner, R., 144 n. 20, 426 n. 88
Kullmann, W., 22 n. 6
Kyprogenea, 213 n. 72

Labarbe, J., 72 n. 2
Labdácidas, 272
Lachmann, K., 462 y n. 11
Lacón, 53, 322
Lacroix, L., 293 n. 56
Lamia, 366
Lampón, 344
Lanata, G., 25 n. 11, 37 n. 44, 117 nn. 17 y 22, 195 n. 22, 210 n. 67, 448 n. 23, 453 nn. 39-40
Lanza, D., 83 n. 43
Larisa, 168
La Rocca, E., 228 n. 114
Lasserre, F., 52 n. 81, 65 n. 16, 75 n. 19, 115 n. 9, 224 n. 103, 235 n. 134, 399 n. 61, 402 n. 74
Lasso de la Vega, J.S., 305 n. 78
Latacz, J., 22 n. 6, 56 n. 98, 122 n. 36
Latte, K., 158 n. 2, 187 n. 2, 199 y n. 33
Lauter, H., 342 n. 43, 346 n. 55
Lavagnini, B., 231 n. 124, 358 n. 86
Lazzarini, G., 330 n. 3
Leandro, 386
Lebek, W.D., 383 n. 34
Lee, H.M., 304 n. 77
Lefkowitz, M.R., 106 nn. 91-92, 107 n. 93, 109 n. 101, 304 n. 77, 321 n. 105
Le Goff, J., 25 n. 12
Lehnus, L., 260 n. 3
Leibniz, G.W., 26
Leimônes (Prados), 376
Leónidas, 481 n. 2
Leónimo, 277
Lesbos, 72 n. 2, 188, 194, 196, 204, 225-9, 339, 451 n. 33
Lesky, A., 268 n. 10
Lesques de Mitilene, 126
Leteo, 165
Leto, 221 n. 97, 254
Leucipe, 225
Leurini, L., 309 n. 85
Leutíquidas, 254
Lévêque, P., 336 n. 19
Lévi-Strauss, C., 156 n. 40
Lévy-Bruhl, L., 156 n. 40, 161
Lewis, J.M., 100 n. 76
Lewis, W., 58
Licambes, 106, 130 n. 55, 387-8, 390-2, 394-5 y nn. 53 y 55, 396-7, 401
Licaón, 271 n. 20
Lidia, 190, 203, 216
Lidios, 203 n. 49, 204 n. 51, 207, 208 n. 60, 217
Lígdamis, 396
Limenio (peán de), 367
Linceo, 379
Lissídes (Rocas), 376

Lloyd, G.E.R., 102 n. 80
Lloyd-Jones, H., 98 n. 73, 291 n. 50, 306 n. 81
Lobel, E., 127 y n. 50, 191 n. 7, 233 n. 132, 269, 420 n. 58, 429 n. 102, 430 n. 107, 453 n. 41
Locrios, 277
Locris de Italia, 268 n. 10, 276 n. 27, 278 n. 32, 287 n. 45, 333
Lombardo, M., 203 n. 48
Ps. Longino, 118
Longo, O., 90 n. 53
Loraux, N., 250 n. 27
Lord, A.B., 21, 30 y n. 27, 58, 474 y n. 40
Lorenzi, B., 36
Lotman, J.M., 21 n. 6, 109 n. 102
Luciano, 323
Luck, G., 74 n. 13
Luppe, W., 365 n. 106, 383 n. 34
Lyssa, 294

Macedonia, 345
Maddoli, G., 45 n. 61
Maehler, H., 116 n. 14, 121 n. 28, 290 n. 48
Manieri, F., 181 n. 39, 198 n. 28
Marazzi, M., 46 n. 63
Marcuse, H., 135
Marengo, 36 n. 39
Mario Victorino (Aftonio), 403
Martin, H., 419 n. 54
Martina, A., 338 n. 24
Marvell, A., 198 n. 28
Marx, F., 96 n. 69
Marzullo, B., 128 y n. 51, 188 n. 3, 191 n. 7, 414 n. 32
Masaracchia, A., 96 n. 69, 138 n. 8, 337 n. 22, 429 n. 101
Massenzio, M., 37 n. 43
Masson, O., 444 nn. 10-11, 445 n. 13, 449 n. 27
Mastromattei, R., 26 n. 14
Matauro, 268 n. 10
Mattioli, E., 482 n. 4
Máximo de Tiro, 465-6 y n. 21
Mazzarino, S., 76 y n. 21, 93 n. 59, 203 n. 46, 423 n. 74
McLennan, G.R., 358 n. 85
McLuhan M., 87 n. 48
Medos, 204 n. 51
Medusa, 111
Megaclides, 352
Mégara, 137
Megistes, 220
Meillier, C., 272 n. 21, 360 n. 93
Melancro, 405 n. 1, 408 n. 10
Melanión, 100 n. 76
Melanípides, 64, 65, 67, 249 n. 25
Mele, A., 337 n. 21
Meleagro, 262-6, 271 n. 19, 321, 429 y n. 104
Meliso de Tebas, 285, 324
Melos, 411
Mendel, G., 373 n. 7
Menécrates, 131 n. 57
Menelao, 418
Menetes, 271 n. 20
Merkelbach, R., 187 n. 1, 381 n. 33, 383 n. 34, 384 n. 36, 424 n. 82, 426 n. 88, 427 y nn. 89 y 93, 429 nn. 102-103
Mesenios, 127
Metastasio, P., 38 y n. 46, 39
Mette, H.J., 116 n. 12
Mica, 202 n. 42
Midas de Agrigento, 109, 111, 112 n. 111
Miller, A.M., 241 n. 1
Miller, D.G., 22 n. 6
Milne, H.J., 213 n. 72
Mimnermo, 29, 75, 76, 78, 79, 131 n. 58, 136 n. 6, 399, 468
Miralles, C., 376 n. 16, 381 n. 33, 398 n. 57
Mirmidones, 298

Mirsilo, 98, 405 n. 1, 407 y n. 10, 411, 414 y n. 33, 415 y n. 34, 417, 419, 423, 424 n. 82
Mitilene, 98, 99, 202, 215 n. 78, 339, 405, 407, 409, 411, 414, 415, 419, 421, 423, 424, 431, 432 n. 119, 433
Mitilenios, 425, 433
Mnamón, 407 y n. 10
Mnemosyne, 30, 155
Mnesíepes, 78, 376 y n. 16, 378, 391
Moiras, 166
Molosia, 298, 301
Montale, E., 59
Monteverdi, A., 133 n. 63
Monti, V., 481 n. 2
Montinari, M., 477 n. 44
Mora, E., 198 n. 28
Moretti, L., 340 n. 34
Morpurgo Davies, A., 343 n. 46
Morpurgo-Tagliabue, G., 113 n. 1
Morris, I., 22 n. 6
Mossé, C., 353 y n. 78
Moulinier, L., 442 n. 5, 444 n. 10
Mounin, G., 484 n. 6
Mühll, P. von der, 289 n. 47
Mulas, A., 228 n. 114
Müller, G., 103 n. 82
Muller, A., 372 n. 4
Mureddu, P., 52 n. 83
Murray, O., 225 n. 104
Musa, 25, 64, 67, 105, 106, 121, 314, 329, 359, 360, 400, 442
Musas, 27, 30, 34, 51, 59, 60, 122 n. 34, 162, 171, 199, 210, 211, 213, 214 y nn. 77-78, 215, 225, 279, 280, 283-6, 330, 336, 337 y n. 20, 338, 347, 363, 376, 377, 379, 443, 445 y n. 15, 446 y n. 18, 451
Museo, 360
Museo (poeta), 386
Musso, O., 270 n. 18
Musti, D., 45 n. 61, 157 n. 1, 179 n. 32, 278 n. 32, 287 n. 45, 413 n. 26
Muth, R., 86 n. 46
Nagler, M.N., 22 n. 6, 41 n. 50
Nagy, G., 174 n. 25, 242 n. 8, 389 n. 41, 412 n. 19
Nannini, S., 253 n. 34
Nanno, 190
Napoleón, 36
Nash, L.L., 307 n. 83
Naxos, 396
Nemea, 344
Neobule, 106, 248, 380, 382, 385, 386, 387, 388, 395 n. 53
Neoptólemo, 296-9 y n. 69, 300-2 y n. 70, 303, 305 y n. 78, 306
Nereo, 171
Neso, 380
Newman, J.K. - Newman, F.S., 267 n. 8
Nicanor, 473
Nicerato, 48
Nicias, 48
Nicolini, F., 55 n. 94
Nicosia, S., 127 n. 49, 184 n. 48, 202 n. 41, 407 n. 7
Nida, E., 136 n. 2
Nietzsche, F., 181 y n. 36, 457, 477 y n. 44
Ninfas, 224, 236, 374 n. 10
Níobe, 265
Nisetich, F.J., 359 n. 91
Notopoulos, J.A., 101 n. 78, 379 n. 22

Odiseo, 160, 163, 212, 235 n. 135, 302, 326, 329
Okpewho, I., 22 n. 6
Olimpia, 259, 286
Olimpo, 213, 313
Ong, W.J., 20 y n. 4, 21-2 n. 6, 137 n. 7
Orcómeno, 110
Orestes, 176, 178, 385 n. 36
Oretes, 339
Orilas, 324
Orion, 324
Ortega, A., 349 n. 64

Orthría, 193
Ostwald, M., 291 n. 50
Otto, R., 179 y n. 27

Paduano, G., 90 n. 52
Page, D.L., 51 n. 78, 73 y n. 10, 89 n. 52, 125 n. 43, 136 y n. 3, 178 n. 26, 188 n. 4, 191 n. 7, 192 y n. 10, 197 n. 25, 198 n. 29, 201 nn. 39-40, 203 n. 46, 207 n. **58**, 210 n. 65, 215 n. 81, 218 n. 87, 227 n. 111, 268 n. 12, 271 n. 20, 381 n. 33, 383 n. 34, 408 n. 11, 414 n. 32, 420 n. 58, 423 n. 74, 426 n. 86, 427 n. 89, 429 n. 102, 430 y nn. 107 y 111, 437 n. 135, 446 n. 18, 449 n. 28, 450 n. 31
Pagliaro, A., 125 n. 44, 444 n. **10**
Pan, 179
Panateneas, 48, 331, 364 n. 100
Pantoo, 297
Papaspyridi-Karouzou, S., 225 n. 104, 232 n. 127
Paribeni, E., 346 n. **56**
Parios, 372, 373, 374
Paris, 216 n. 83, 218, 275, 278, 280, 297, 300 n. 69
Parménides, 102, 148, 149, 150
Paros, 372, 373 y nn. 7-8, 374, 379, 387, 390, 391, 396, 398
Parrasio, 346, 347
Parry, H., 143 n. 19
Parry, M., 21, 43, 56 n. 98, 57, 58
Parsons, P.J., 272 n. 21
Pascoli, G., 222 n. 99, 487 n. 15
Pasquali, G., 401 y n. 66, 459, 460 n. 5, 473
Pausanias, 179, 254, 277, 373
Pavese, C., 274 n. 24
Pavese, C.O., 27 n. 16, 52 n. 83, 126 n. 45, 127 n. 47, 129 n. 54, 133 n. 60, 188 n. 3, 191 n. 7, 237 n. 139, 268 n. 11, 305 n. 78, 316 n. 101, 349 n. 65, 379 n. 23
Peek, W., 188 n. 3, 376 n. 16
Pegaso, 261
Pelagatti, P., 118 n. 25
Pelene, 324
Peleo, 171, 172, 173, 219 n. 88, 312
Pelias, 349 n. 64
Pelinneo, 107
Pellizer, E., 139 n. 12, 243 n. 10, 341 n. 38
Pélope, 119, 120, 163, 171 n. 21
Peloponeso, 74, 75, 170
Penelope, 160
Pentílidas, 202 y n. 42
Pentílide, 204
Pépin, J., 313 n. 93
Perfetti, B., 31, 33, 35, 38, 42 n. 53, 475
Pérgamo, 278, 356
Periandro, 333, 335
Pericles, 75 n. 20
Péron, J., 138 n. 9, 241 n. 1, 278 n. 33, 317 n. 103, 421 n. 61
Perrotta, G., 207 n. 58, 215 n. 81, 321 n. 105, 442
Persas, 318
Perséfone, 444
Perseo, 111, 168 y n. 17, 171 n. 21
Persia, 319
Perusino, F., 383 n. 34, 404 n. 85
Pfeiffer, R., 41 n. 51, 49 n. 74, 72 n. 2, 139 n. 12, 193 n. 13, 335 n. 16, 457 n. 1
Philipp, H., 346 n. 55, 347 y n. 59
Piccirilli, L., 338 n. 24
Pickard-Cambridge, A., 66 n. 20, 363 n. 98
Pieria, 209
Piérides, 284
Píndaro, 53, 71 n. 2, 81 n. 39, 93, 94, 101, 106 y n. 89, 107, 108 n. 98, 110, 119, 120, 128 n. 52, 130, 131 y nn. 57-58, 133 n. 62, 138, 140, 166, 167 y n. 16, 168, 241 n. 1, 242, 249, 250, 254, 270, 271, 284, 286, 291-3 y n. 53, 295, 297 n. 61, 299

n. 69, 302, 304-6 y n. 79, 308, 309, 311, 312, 314 y n. 98, 316 y n. 100, 317, 318, 320, 322, 324-6, 342-4, 346-8, 349 n. 64, 359, 362, 375, 403, 421, 447 n. 20, 448, 481, 488 y n. 18
Pindemonte, I., 481 n. 2
Pippin Burnett, A., 265 n. 5, 321 n. 105, 394 n. 51, 486 n. 10
Pirene, 443
Pirro, 379
Pisandro de Rodas, 268 y n. 14, 272, 295
Pisistrátidas, 48, 232, 339
Pisístrato, 47, 48, 96 n. 68, 232, 400
Pitágoras, 216
Píteas de Egina, 312, 342, 344, 349 n. 64
Pítaco, 97, 98, 141, 147 y n. 24, 152, 202, 203, 204 y n. 51, 251, 309, 333, 392, 405 n. 1, 408 n. 10, 414, 415 n. 34, 423, 424, 425, 431, 432 y nn. 118-119, 433, 438
Pito, 107, 286, 297, 301, 325
Platea, 318
Platón, 24, 38, 57, 60, 68, 80, 81, 82, 86 y n. 46, 87, 88, 90, 102 n. 80, 109 n. 102, 117, 146, 147 y n. 24, 148, 152, 153, 155, 156 n. 40, 166, 248, 276 n. 27, 348, 350, 355, 394
Pleistódice, 194
Pleurón, 263, 264
Pléyades, 189 n. 6
Plístenes, 279
Plutarco, 117, 243, 333, 334, 446, 471
Pohlenz, M., 265 n. 5
Pöhlmann, E., 61 n. 4, 367 n. 114
Polemarco, 151, 152
Polianacte, 202 n. 43
Polianáctidas, 202
Polibio, 254 y n. 36
Policles de Egina, 358 n. 86
Polícrates de Samos, 249, 253, 278 y n. 33, 280, 281 y n. 34, 282, 283, 284, 339, 342
Polignoto de Tasos, 373
Polinices, 272
Pólux, 278, 323
Pontani, F.M., 213 n. 72, 479 n. 1
Pòrtulas, J., 376 n. 16, 381 n. 33, 437 n. 134
Poseidon, 120, 269
Posidipo de Pela, 357
Pouilloux, J., 371 n. 1
Pound, E., 199, 200 n. 37, 485 y n. 9, 487
Powell, J.U., 367 n. 113
Prátinas de Fliunte, 67
Prato, C., 86 n. 47, 104 n. 85, 136 n. 6, 204 n. 51
Pretagostini, R., 52 n. 84, 138 n. 11, 220 n. 91, 250 n. 28, 272 n. 21, 394 n. 51, 403 nn. 77 y 79
Pretendientes, 212
Preto, 182
Príamo, 271 n. 20, 278, 279, 297, 298, 299, 301, 303, 304
Prier, R.A., 102 n. 80
Privitera, G.A., 64 n. 12, 95 n. 64, 108 n. 98, 198 n. 28, 221 n. 98, 223 n. 101, 233 n. 130, 235 n. 134, 359 n. 91 421 n. 60, 488 n. 18
Pródico, 146, 195 n. 21, 351, 352
Protágoras, 146, 147 y n. 24, 148, 195 n. 21, 218 n. 86, 343, 350
Proteo, 275 y n. 27
Pseudo Gadda, 87 n. 48
Ps. Plutarco, 62, 74, 402-404
Ptía, 172
Pucci, P., 89 n. 51, 377 n. 17
Puech, A., 288 n. 45, 297 n. 63, 299 nn. 66 y 68
Puelma, M., 196 n. 23
Pugliese Carratelli, G., 203 n. 46, 343 n. 46

Quaglio, A.E., 133 n. 63
Quasha, G., 58 n. 101
Quasimodo, S., 480 y n. 2, 488 n. 16
Queneau, R., 113
Quentin, H., 461 y n. 9
Queremón, 29
Quérilo de Samos, 345
Quérilo de Yaso, 345
Quilón, 333
Quimera, 182
Quintiliano, 26, 434-5 y n. 127

Radt, S.L., 296 n. 60, 297 nn. 62-63, 299 n. 68, 300 n. 69
Rankin, H.D., 374 n. 12, 381 n. 33
Rea, 120
Regio, 288 n. 45
Reinach, Th., 66 n. 20, 402 nn. 74-75
Reitzenstein, R., 73 y nn. 6-7
Renehan, R., 99 n. 74
Richards, I.A., 406 n. 5, 410
Risch, E., 129 n. 52
Ritoók, Zs., 27 n. 16
Rivier, A., 205 n. 54
Robbins, E., 172 n. 22
Robert, C., 266 n. 6
Robertson, N., 268 n. 14, 269 n. 16
Rochette, R., 55 n. 96
Roehl, H., 330 n. 3
Rohde, E., 363 n. 99
Rolley, C., 374 n. 10
Roloff, K.H., 444 n. 10, 448 n. 21
Romagnoli, E., 321 n. 105
Römer, R., 461 n. 10
Rose, P.W., 262 n. 4
Rosenmeyer, T.G., 72 n. 3
Rosler, W., 52 n. 85, 108 n. 100, 197 n. 25, 395 n. 53, 410 n. 13, 417 n. 41, 424 n. 82, 427 n. 89, 429 n. 102, 450 n. 28
Rossi, L.E., 28 n. 21, 83 n. 43, 277 n. 27, 316 n. 100
Rostagni, A., 401 n. 69
Rotenberg, J., 58 n. 101
Rubensohn, P., 390 n. 42
Rudhardt, J., 444 y n. 9
Rüdiger, H., 484 y n. 7
Ruijgh, C.J., 129 n. 53
Russo, J., 22 n. 6, 30 n. 28, 400 n. 64

Saake, H., 206 n. 55
Sacadas, 75
Safo, 20, 71 n. 2, 97 n. 72, 101, 124, 127 y n. 50, 128, 155-6 y n. 39, 188, 193 n. **16**, 194, 195 n. 21, 196, 197, 198 n. 28, 202 y n. 44, 203 y n. 47, 204-5, 207, 208 n. 60, 209, 210 y n. 65, 211 y n. 69, 212, 213 y n. 72, 214 y n. 78, 215, 216 y n. 83, 218 nn. 86-87, 219 y n. 90, 221, 227 y n. 113, 257, 267, 358, 441-2 y n. 4, 443, 448-9 y n. 26, 450 n. 30, 451, 453, 472, 481 n. 2
Sagra, 277
Salamina, 77, 127, 421, 471
Salamina de Chipre, 353
Salustio, 185
Sambursky, S., 95 n. 65
Samos, 271, 278 y n. 33, 283, 356
Sandbach, F.H., 435 n. 129
Sanz Franco, F., 487 n. 13
Sardis, 207
Sassi, M.M., 183 n. 43
Sátiro de Samos, 366
Schadewaldt, W., 202 n. 42, 213 n. 72
Schaerer, R., 146 n. 23
Schlegel, F., 55 n. 96
Schmid, Wilhelm, 72 n. 3, 374 n. 12
Schmid, Wolfgang, 460 n. 6
Schmidt, M., 71 n. 1
Schneidewin, F.W., 235 n. 134, 282 n. 37, 380 n. 28
Schober, F., 318 n. 104
Schroeder, O., 111 n. 109, 241 n. 1, 297 n. 63
Schweitzer, B., 346 y n. 54
Schwyzer, E., 222 n. 99
Sebeok, Th.A., 87 n. 48

Seel, O., 156 n. 39
Segal, C., 50 n. 77, 86 n. 47, 131 n. 58, 198 n. 28, 267 n. 7, 306 n. 79, 321 n. 105, 391 n. 44
Segal, D., 21 n. 6
Segre, C., 19 n. 1, 462 nn. 12-13, 472 y n. 35
Sémele, 172
Semónides de Amorgos, 29, 246
Serapis, 364 n. 100
Serrao, G., 149 n. 27, 356 n. 82, 422 n. 63
Sgricci, T., 32 n. 31, 54
Shannon, R.S., 21 n. 6
Sicilia, 45, 203, 267, 287, 317, 336, 340, 351
Sición, 330, 331
Siena, 475
Sienaert, E., 22 n. 6
Siete Sabios, 154, 216, 333
Sifakis, G.M., 364 y nn. 100 y 102, 365 n. 104
Sileno, 264
Silk, M.S., 406 n. 5, 412 n. 23, 413 nn. 27 y 30, 417 nn. 42 y 44
Simon, B., 30 n. 28
Simonides, 25, 63, 64, 71 n. 2, 118, 138 n. 11, 139 n. 12, 141, 143, 144, 146 y n. 22, 147 y n. 24, 148, 149, 151, 152 y n. 33, 153-5, 218 n. 86, 237, 248 n. 24, 249-52, 258, 266, 276, 284, 322, 323, 324, 326, 327, 340, 341 y n. 38, 342, 358, 359, 361, 362, 443, 447
Simonini, L., 278 n. 33
Singapur, 196
Siracusa, 29, 107, 170, 173, 289, 317, 334, 357, 361
Sirio, 189 y n. 6
Sisti, F., 275 n. 27, 277 n. 28, 278 n. 33, 281 n. 35, 282 n. 37
Sitzler, J., 299 n. 68
Skafte Jensen, M., 22 n. 6
Slater, W.J., 232 n. 125, 304 n. 77, 305 n. 78, 349 n. 64
Slings, R.S., 381 n. 33
Smerdis, 220, 465, 467
Snell, B., 10, 91 y n. 54, 130 n. 55, 131 y n. 58, 135 n. 1, 136 nn. 4 y 6, 156 n. 39, 162 n. 11, 194 n. 19, 201 n. 40, 208 n. 59, 209 n. 64, 210 n. 65, 215 n. 81, 216 n. 84, 218 n. 86, 235 n. 136, 281 n. 34, 283 n. 39, 310 n. 86, 311 n. 91, 384 n. 36, 408 n. 11, 488 y n. 17
Sócrates, 48, 146, 147 y n. 24, 151, 152, 195 n. 21, 248
Sócrates de Egira, 366
Sófocles, 118, 341, 473 y n. 38, 481
Sógenes de Egina, 285, 300, 305 n. 78
Sokolowski, F., 206 n. 55
Sol (copa del), 269 y n. 14
Solón, 76, 95, 96, 97, 137, 138 n. 8, 215, 246, 337 y nn. 20 y 22, 338, 400, 438, 468
Sordi, M., 304 n. 76
Spira, A., 337 n. 22
Stanford, W.B., 20 n. 3, 21 n. 6, 124 n. 41
Stark, R., 428 n. 94
Steffen, W., 428 n. 99
Stein, C., 58 n. 101
Stella, L.A., 373 n. 8
Stengel, P., 445 n. 12
Stern, J., 321 n. 105
Stibbe, C.M., 118 n. 25
Stiebitz, F., 215 n. 80
Stierle, K., 19 n. 1
Stolz, B.A., 21 n. 6
Stoneman, R., 140 n. 15
Strauss Clay, J., 380 y n. 30, 393 n. 47
Stucchi, S., 161 n. 9
Suárez de la Torre, E., 171 n. 21
Suyin, H., 196
Svenbro, J., 24 n. 8, 28 n. 21, 44 n. 59, 120 n. 27, 143, 144 n. 20, 145,

146 n. 22, 152 n. 33, 251, 252, 330 n. 2, 334 n. 14, 335 n. 16, 336 n. 18, 340 n. 31
Swoboda, H., 353 n. 77

Taillardat, J., 64 n. 11
Taletas de Gortina, 333, 378, 398 y n. 58, 403
Támiris de Tracia, 272, 330 n. 2
Tanagra, 364 n. 100
Tántalo, 119, 120, 163
Taplin, O., 123 n. 40
Tarán, L., 151 n. 31
Tarditi, G., 79 nn. 34-35, 98 y n. 73, 360 nn. 93-94, 389 n. 40, 399 n. 60
Tartesos, 269 n. 16
Tasos, 79, 371 y n. 1, 372 y n. 4, 373 y nn. 7-8, 374 y n. 12, 375, 390 y n. 43, 394, 397, 398, 399, 435, 438
Tasso, T., 481 n. 2
Taylour, W.C., 45 n. 63
Teágenes de Regio, 334, 335
Tebanos, 292, 318, 409
Tebas, 107, 171, 287, 299 n. 66, 317, 318 y n. 104, 320
Tedeschi, A., 107 n. 94, 108 n. 96
Tedlock, D., 58 n. 101
Telamón, 279, 312
Telesicles, 374, 376
Telesícrates, 118 n. 25, 307, 308, 309
Telestágoras, 396
Telis, 373, 397
Temístocles, 253, 254, 296 n. 60
Tenos, 435 n. 129
Teócrito, 193, 357, 361, 363, 379 n. 22
Teognis, 20, 93, 119 n. 26, 137, 204-5, 206 n. 55, 246, 344, 434,448
Teón, 111 n. 108
Teoxenias, 297 y nn. 61-62, 299
Teóxeno, 233 n. 132, 253, 290
Termopilas, 250
Terón de Agrigento, 250
Terpandro, 62 y n. 6, 66, 333, 374 n. 12, 398 y n. 58
Terpsicles, 330
Tesalia, 129, 141, 168, 361
Testio, 264
Tetis, 171, 172, 219 n. 88
Teucro, 270
Teutámides, 168
Theander, C., 419 n. 54
Thesmophorion, 373, 374 n. 10, 390 n. 43
Thiel, R., 56 n. 99
Thummer, E., 293 n. 53, 304 n. 77, 359 n. 89
Tiberi, L., 268 n. 14
Tierra, 313, 445, 446
Tiestes, 169
Tílace, 190
Timasarco de Egina, 344 n. 47
Timoteo de Mileto, 63, 64, 66, 67, 68
Timpanaro, S., 462 n. 11
Tíndaro, 100 n. 76
Tione, 172
Tirteo, 76, 104 n. 85, 125, 126, 136 n. 6, 399, 401, 410, 470, 471
Titanes, 162, 252, 273
Titono, 98, 215
Tolomeo Filadelfo, 357, 360, 362, 363
Tómaro, 298
Torelli, M., 191 n. 8, 278 n. 32, 287 n. 45
Tosi, T., 299 n. 68
Tracia, 229, 465
Tracios, 435 y n. 128, 438, 439
Trasíbulo de Agrigento, 173, 250, 359, 360
Trasideo de Tebas, 173, 289, 317, 320
Trasímaco, 195 n. 21
Trasón de Egira, 366
Traverso, L., 480, 481
Treu, M., 129 n. 52, 135 n. 1, 136 n. 4, 156 n. 39, 202 nn. 42-43, 203 n. 46, 204 n. 51, 213 n. 72, 214 n. 78, 339 n. 26, 414 n. 32, 416 n. 39, 420 n. 58, 427 n. 90, 428 n. 99, 441 n. 2, 442 n. 5, 452 n. 37, 453 n. 41

Trigeo, 341
Tróade, 203 n. 50
Troilo, 280
Troya, 42, 47, 160, 161, 216-19, 273, 275 y n. 27, 278 n. 33, 279-83, 297 y n. 62, 299, 300 n. 69, 303, 448
Troyanos, 280, 409
Trumpf, J., 415 n. 37, 424 n. 82
Trümpy, C., 132 n. 59
Tsagarakis, O., 22 n. 6
Tucídides, 90, 355
Tugendhat, E., 302 n. 70, 306 n. 79
Turner, E.G., 49 n. 73, 86 n. 46, 111 n. 108
Turyn, A., 131 n. 58, 209 n. 62, 297 nn. 62-63
Tusa, S., 46 n. 63

Ulises, 222, 326
Unger, G.F., 408 n. 11
Untersteiner, M., 293 n. 53
Usener, H., 210 n. 65, 460 y n. 6

Vagnetti, L., 45 n. 63
Vallet, G., 333 n. 13
Vallozza, M., 310 n. 88
Van Compernolle, R., 277 nn. 30-31
Van Effenterre, M., 343 n. 46
Van Groningen, B.A., 49 n. 72, 101 n. 78, 102 y n. 81, 104 n. 85, 290 n. 48, 413 n. 30, 418 n. 51
Van Nes, D., 409 n. 12
Van Otterlo, W.A.A., 103 n. 82
Van Sickle, J., 383 n. 34
Vansina, J., 21 n. 6
Veneri, A., 125 n. 43, 351 n. 69, 394 n. 48
Verdenius, W., 286 n. 42
Vernant, J.P., 95 y n. 65, 182 y n. 42, 209 n. 63, 235 n. 134, 242 n. 8, 287 n. 44, 313 n. 94
Vetta, M., 52 nn. 84 y 85, 95 n. 64, 99 n. 74, 100 n. 76, 196 n. 23, 204 n. 52, 205 n. 54, 360 n. 92
Veyne, P., 167 n. 16, 168 n. 19
Vico, G.B., 55 y n. 94
Viena, 36 n. 39, 38
Villa, G., 184 n. 47
Virgilio, 36
Vitagliano, A., 36 n. 41, 40 n. 48
Vogliano, A., 203 n. 46
Voigt, E.M., 429 n. 106
Vürtheim, J., 268 n. 10

Wade-Gery, H.T., 470 n. 33
Ward, D., 242 n. 8
Wartburg, W. von, 227 n. 110
Waszink, J.H., 464 n. 16, 466 y n. 25
Webber, J., 294 n. 58
Webster, T.B.L., 114 n. 8, 115 n. 9
Wegner, M., 73 n. 11
Weil, H., 66 n. 20, 402 nn. 74-75
Weinreich, U., 472 y n. 36
Weinrich, H., 406 n. 5
Welcker, F.G., 55 n. 96
Wells, J., 28 n. 21
Welter, J., 296 n. 60
West, M.L., 27 n. 17, 99 n. 74, 233 n. 132, 236 n. 138, 268 n. 10, 272 n. 21, 276 n. 27, 376 n. 16, 381 n. 33, 383 n. 34, 384 n. 36, 394 n. 53, 436 n. 132, 445 n. 12, 470 n. 33
Westphal, R., 66 n. 20
Whitaker, R., 22 n. 6
Wigodsky, M., 228 n. 115
Wilamowitz, U. von, 72 n. 2, 110 n. 105, 129 n. 52, 179 y nn. 29-31, 213 n. 72, 227 n. 113, 241 n. 1, 250 n. 28, 251 n. 29, 292 n. 51, 296 n. 60, 299 n. 66, 316 y n. 100, 317 y n. 103, 321 n. 105, 333 n. 13, 358 n. 85, 359 n. 89, 416 n. 38, 427 n. 91, 444 n. 10, 458 y n. 4
Williams, F., 283 n. 41
Williger, E., 442 n. 4, 444 y nn. 8 y 10, 445 y n. 12, 447 n. 20
Wilson, J.R., 293 n. 53
Winckelmann, J.J., 57

Winnington-Ingram, R.P., 61 n. 5
Wismann, H., 272 n. 21
Wittkower, R., 294 n. 58
Wolf, F.A., 46 y n. 65, 55 y n. 97, 56
Wood, H., 436 n. 132
Wood, R., 55 n. 96
Woodbury, L., 276 n. 27, 278 n. 33, 288 n. 45, 302 n. 70, 304 n. 76, 359 n. 88
Wülfing-von Martitz, P., 444 n. 10
Wundt, W., 181 y n. 37

Yambe, 79 n. 33, 244, 398
Yamo, 260
Yántemis, 190
Yasia, 99
Yasio, 99
Yates, F.A., 25 y n. 12
Yocasta, 181
Yolao, 307, 308, 309
Young, D.C., 109 n. 103, 267 n. 8, 307, 317 y nn. 102-103, 319, 320
Yourcenar, M., 180 y n. 34

Zenódoto, 300 n. 69
Zeus, 34, 67, 171, 172, 235 n. 135, 252, 278, 292 y n. 52, 293, 294, 298, 299, 309, 323, 330, 357, 358, 373 n. 10, 392, 447, 451
Zeuxipo, 280, 281
Zeuxis, 345, 346, 347
Zumthor, P., 22 n. 6, 121 n. 30

ÍNDICE TEMÁTICO

adikía: en Gorgias, 122 s.: amorosa en Safo, 205; en Teognis, 100 s.; *v. díke*
aedo, 20-21, 24-5, 27-8 y n. 21, 42 n. 54, 43-6, 51, 329, 379, 398, 400
aequor, 95
agathós, 311; aristocrático, 140-1 en Safo, 221; en Teognis, 94 n. 62, 412; en Simónides, 138 ss.; en Píndaro, 140-1, 288, 292
agea, 434
aiskhrokérdeia, de Simónides, 341
aisymnétes, 424, 431 n. 119
akatharsía, 425-6, 431 s.
akroáseis, v. epideíxeis
alathéos, 146 n. 22
alegoría: como metáfora continuada, 406-7; en Alceo, 93-4, 406-7, 433-4; de la nave/ciudad en Alceo, 407 ss.; en Teognis, 94, 411-3, 418, 434; en Esquilo, 409, 434; en Sófocles, 418; en Horacio, 434-5; de la nave/bubón/ciudad en Alceo, 425 ss.
alétheia, *v.* verdad
alfabetización, *v.* oralidad
amakhanía, 241 n. 1
amor, tema del: en Safo, 208-9, 217-8; en Íbico, 233 ss.; en Anacreonte, 219 ss., 237; en Simónides, 237; en la cultura de la segunda mitad del siglo V, 237
anabolaí, 65
anasteíkho, 425-7
anepsiá, 193 n. 16
ánthropos, 148
ántlos, 409
aoidós, *v.* aedo
apálamnos: en Homero y en Alceo, 145 n. 21; en Simónides, 144-5
ápeiron, en Anaximandro, 95
apeíron, en Íbico, 235 n. 134
apophoibázo, 37
arado: en el partenio de Alcmán, 191; *gamélios* en Plutarco, 191
areté: celebrada en el encomio, 250; en Tirteo, 138; en Jenófanes, 154-5; en Simónides, 138 ss., 284; en Píndaro, 291-3; en Calímaco, 357-8
armonía, 61-2; dórica, 63, 67; eólica, 63; frigia, 67; jónica, 63; lidia, 63, 67
ártia bázein, 121-2
artiepés, 25 n. 8, 122
ásophos, 119
astoí: en Solón, 137-8; en Teognis, 137
asýnetos, 437
asynnétemmi, 437
atropía, 287
átropos, 305-6
auloidós, 363
autárkeia, 354
authigenés, 53
autobiografismo: en Arquíloco, 371 ss., 381 ss.; en Píndaro, 316-7

bárbiton, 71
básis, 69 n. 27
bello, *v. kalós*
bía, 292
biáomai, 148 n. 26
biázomai, 148 n. 26

canon, alejandrino de los poetas líricos, 71

cínicos, 354, 360
citarodia: aédica, 473; aédica y estesicorea, 42 s., 45, 272-4, 403 s.; estesicorea, 267 s.; erótica, de Alceo, Íbico y Anacreonte, 237; *v.* metros
ciudad: en Alceo, 434
colonización de Tasos, 371 ss.
comunidades femeninas en Singapur y Cantón, 196
condición social: de Terpandro, 333, de Taletas de Gortina, 333; de Estesícoro de Himera, 333; de los Siete Sabios, 333; socio-económica: de Arión, 335 s.; de Solón, 336-8; de Safo, 338 s.; de Íbico, 336; de Jenófanes, 331-5; de Anacreonte, 339; de Simónides, 258, 340-42, 358 s. 361 s.; de Píndaro, 342 ss., 358-60; de los sofistas, 350 s.; de Protágoras, Hipias, Eveno de Paros, Gorgias, Pródico, Isócrates, 350-4; de Quérilo de Samos, 345; de Quérilo de Yaso, 345; de Calímaco en la corte de Tolomeo, 357-60; de Teócrito en la corte de Hierón y de Tolomeo, 361-3; del poeta en las cortes helenísticas, 356-7; de cantores itinerantes en época helenística, 363-7; del artista y del artesano: el médico Democedes, 342; el escultor Fidias, 342; el escriba Espensitio, 343; el pintor Zeuxis, 345
crítica textual, 463
cronología de Arquíloco, 374 n. 12

dáctilo-epitritos, *v.* metros
dialecto: y géneros literarios, 125 ss.; de las inscripciones arcaicas, 126 s.; de los textos poéticos arcaicos, 468 ss.; de la elegía, 470 s.
diasistema lingüístico y estilístico, 472-4
diasyro, 244
diegertikós, *v.* epitalamio
díkaios: en Anacreonte, 221; en Simonides, 140 n. 17; en Gorgias, 122 s.; en Platón, *v. díke*; en el epigrama del templo de Leto en Delos, 221 n. 97
díke: en Arquíloco, 393; en Solón, 94-7, 337; en Anaximandro, 95; en Simónides, 145, 151 ss.; en Gorgias, 122 s.; en Platón, 151 ss.; amorosa en Safo, 205 s.; en Teognis, 205 s.; en el mito de los Atridas, 176 ss.; en la cultura medieval, 206; *v. adikía*
dionisismo, implicaciones dionisíacas en la poesía anacreóntica, 232
discurso agonístico y discurso gráfico en Aristóteles, 88 s., 355
dístico elegíaco, *v.* metros
ditirambo, 62 ss., 81 s., 274; v. metros
dónax, 110-2
dóxa, 336
dysnomía, 138 n. 8

ecdótica: alejandrina, 462; moderna, 462 s.; del texto oral, 475
edición abierta, 469, 476
eikón, 117
eimí: en Simónides, 147; en Parménides, 151 n. 31
ékhthos, 244
elegeíon, 72, 74
elegía: contenidos, 71-5; lengua y metro, 76-8; ejecución, 78; dialecto, 471; de Tirteo, Arquíloco, Mimnermo, Calino, Solón, 76
élegos, 72-5; etimología, 72 n. 3
elementos, burlescos en la poesía de Simónides, 252, 323, 341
elogio, *v. épainos*
encomio, 81, 85 s. 91, 244, 249-50, 258-9, 274; en las oraciones fúnebres, 250; de Íbico a Polícrates, 249, 253, ; de Simónides a Escopas, 141 ss., 249-52; de Simónides para los

caídos en las Termopilas, 250; de Baquílides a Hierón de Siracusa, 250; de Baquílides a Alejandro, 250; de Píndaro a Terón y Trasibulo de Agrigento, 250; de Píndaro a Hierón de Siracusa, 250; de Píndaro a Jenofonte de Corinto, 250, 289-91; de Píndaro a Damófilo, 252 s.; de Píndaro a Teóxeno, 253, 290; de Teócrito a Tolomeo, 362-3; en las ediciones alejandrinas, 249; en el *Evágoras* de Isócrates, 254 s.; en la biografía, 254 s.; *v. épainos* y metros
enkómion, *v.* encomio
épainos: en Esparta, 242 s.; partenios de Alcmán, 253; *paidiká* de Estesícoro, 253; de Íbico para Euríalo, 253; y riqueza en Píndaro, 241, 375; como mímesis de las acciones nobles en el pensamiento de Aristóteles, 242, 381; *v. encomio* y *psógos*
epámeros, 315 y n. 99
éparma, 426 n. 86, 431
épea, 379
ephymnion, 103
épica: homérica y no homérica, 128 ss., 272-4; hexamétrica y citaródica, 379 s., y lírica, 125 s., 135 s.; arquiloquea, 398-401; estesicorea, 271-3
epicismos: en la poesía lesbia, 127-9; en Baquílides, 130; en Píndaro, 130 s.
epideíxeis, 365
epifanía: divina, 198-200; de Afrodita en Safo, 200-1, 208
epígrafes, *v.* inscripciones
epigrama funerario, 73-4
epinicio: de Simónides y Píndaro, 322-7; de Baquílides, 259 s.; de Baquílides y Píndaro, 320-2; de Píndaro, 259-61; en las ediciones alejandrinas, 249; mito y *gnome* en el, 261; elementos de fábula en el epinicio de Simónides, 324; mito y actualidad en el epinicio de Píndaro, 260-1
epiphthegmatikón, 103
epitalamio: *órthrios* o *diegertikós*, 193; partenio de Alcmán, 193 s.; en Safo, 196 s.
epítetos; traducción de los, 486; de Pítaco en Alceo, 424-33
ergátis, 358 s.
ergázomai, 346 n. 57
éris, 244
esthlós: en Simónides, 138; en Píndaro, 139 n. 15
estructura: paratáctica en la lírica, 101 ss.; cíclica del poema (*Ringkomposition*), 103; del poema por yuxtaposición, 102 s.
eunomía: en Solón, 97; en Jenófanes, 332; en Píndaro, 311

fábula, elementos de fábula: en Hesíodo, 401; en Arquíloco, 401; *v.* epinicio
fanopea, 485
fellare, 227-9
fellatrix, 227
fortuna de Arquíloco en el mundo antiguo, 397
forus, 434

gamos, 100 n. 76
geloîon, en el pensamiento aristotélico, 243
género: cromático, 67, 81, 67, 81; diatónico, 67, 81; enarmónico, 67, 81; teoría de los géneros literarios en Platón, 82; en época alejandrina, 82 s.
gignomai, 147
gignósko, 151 n. 31

habrosyne, 203 y n. 48
hagízo, 448

hagnós: en la poesía arcaica, 442-5; en Homero, 444, 449; en Hesíodo, 446 s.; en Alceo, 441-3, 448, 452 s.; en Safo, 443 ss.; en Simónides, 443-7; en Baquílides, 445; en Píndaro, 445-8
hallar (trobar), 121 n. 28
harmonía, *v.* armonía
hedoné: en Gorgias, 122 s.; *v.* mímesis
hegemónes: en Solón, 137 s.; en Teognis, 137
helkyo, 244
Heosphóros, *v. Hésperos*
hérma, 421 ss.
héroe: cultural, 293 s.; en Baquílides, 321; en Píndaro, 291 ss.
heroización de Arquíloco, 372 s.
heróion de Arquíloco, 372
Hésperos: en Safo, 192; en Catulo, 192
hetería: 20, 204, 437; juramento en la, 392-3; en Mitilene, 93 s., 98, 124, 187, 257, 405, 414, 421, 424, 432 ss.
hexámetro, *v.* metros
hierós: en la poesía arcaica, 443 s.; en Alceo, 448; en Teognis, 443, 448; en Esquilo, 443
hiláskomai 286
himeneo, 194
himno: 62, 80 s., 85, 90 n. 52, 91, 249
hiporquema, 59
hygiés: en Simónides, 144 s., 154; en Esquilo, 154
hymnos, *v.* himno

iambikós, 78
iambízein, 79, 244
iambos, 78-9, 244
imaginario, 157 ss.
inculturación, 293-6
iniciación poética: en Hesíodo, 199, 377; en Arquíloco, 376-8
inscripciones, 50; funerarias, 73 s.; creto-micénicas, 132 s.; para los muertos corintios en Salamina, 77, 127, ; *v.* metros
invenire tropos, 121
ióplokos, 453

jocoserio, *v. psógos*
justicia, *v. díke*

kairós, 293, 307-10
kakkabízein, 121
kakós: en Teognis, 412; en Simónides, 144
kalós: en Safo, 216 ss.; en Anacreonte, 221; en Simónides, 139 ss.; en el epigrama del templo de Leto en Delos, 221 n. 97
kapnós, 139-40 n. 15
kat'enóplion-epitritos, *v.* dáctilo-epitritos
kérdos, 141; en Solón 337: en Eurípides, 169
khalepós, 147
khásko, 228
kheimón, 436
khrémata: en Solón, 337; en Teognis, 413
kítharis, 71, 329
kitharoidós, 363 ss.
kléos, 283
koiné micénica, 133
komoidós, 363 ss.
kómos, 20, 125, 233, 244, 387, 396; en la poesía de Anacreonte, 225, 232
kósmos epéon, 25 n. 8, 113 s.
kradíe, 91
kýma, 409, 436

lagétas, 169 s.
laîphos, 410, 415 n. 35
lesbia, 227
lesbiázein, 227
lesbís, 227 s.
leúke, 426 n. 86, 430 s.
libro, cultura del, 355, 367

limén, 417 s.
lírica, poesía, 71, 80; coral y monódica, 257; *v.* épica
lógica de los opuestos reales, 102 n. 80, 148 s.
logopea 486
loidoría, 244
lyra, 71

mágadis, 71
manía poética: en el *Ión* y en el *Fedro* de Platón, 37; en la teórica literaria del Settecento italiano, 33 s.; del poeta improvisador en el Settecento italiano, 34-6
máthesis y mímesis: en Alcmán, 116; en Teognis, 119; en Baquílides, 119 s., 138; en Píndaro, 119 s.
mellikhómeidos, 219, 453
melopea, 485-7
melopoiós, 21, 71 n. 1
memoria, 23 ss., 40, 43, 50 s., 60; acústica, 29; como *tékhne* en Simónides, 25; tema de la, en la poesía sáfica, 197 s. 206-9, 219
mémphomai, 244
méno, 411
metáfora: en la esfera amorosa, 97; animalesca en la esfera socio-política, en Solón, Alceo y Píndaro, 97 s.; del mar justo en Solón, 94-6; de la tempestad en Arquíloco, 435-7; en Solón, 95 s.; de la ola en Homero, 96, 409; en Arquíloco, 435 s.; en Alceo, 409 ss.; en Teognis, 411 s.; en Esquilo, 409; del camino en Baquílides, 138; en Píndaro, 138; de Eros forjador en Anacreonte, 222; de Eros púgil en Anacreonte, 222 s.; de los astrágalos en Anacreonte, 224 s.; de la potrilla en Anacreonte, 229 s.; del pulpo en Teognis, 287; en Píndaro, 287, 306; de la sentina en Alceo, 409 ss.; en Teognis, 411 s.; en Esquilo, 409; de la vela en Alceo, 410 s.; en Eurípides, 410; de los muros en Homero, 409; en Alceo, 417-9; de la carga de la nave en Alceo, 408 ss.; en Teognis, 411 s.; del puerto en Alceo, 417 s.; de la lluvia en Alceo, 421; en Píndaro, 421; del escollo en Alceo, 421 ss.; en Anacreonte, 422; en Esquilo, 422; del bubón en Alceo, 426 ss.; de la nube en Arquíloco, 436; en Alceo, 436; traducción de la, 486 s.; continuada, *v.* alegoría; desviante, *v.* metonimia
metonimia, 422 s.
metros: en las inscripciones, 50, 73; en el nuevo ditirambo, 65 ss.; formación del hexámetro, 42, 273; dáctilo-epítritos, 42, 273, 403; dístico elegíaco, 72-5; de la poesía yámbica, 244 s.; del *psógos*, 248 s.; del encomio, 250; de la lirica coral, 267 s.; de la citarodia, 272 s.; en Arquíloco, 378-80, 387 s., 399-404; en Simónides, 150; en la poesía repentizada del Settecento italiano, 32 s.
mímema, 114 n. 9, 118
miméomai, 114 n. 9, 119
mímesis, 29, 113, 114 n. 9; en la *mousiké*, 60, 68 s.; de la naturaleza y de la vida humana, 114-8; de la tradición poética, 118 ss.; en la ejecución de la epopeya, 29 s.; en el *Himno a Apolo*, 115; en Alcmán, 116 s., 121; en Simónides, 117 s.; en Esquilo, 115 s.; en Demócrito, 116; en Damón, 118; teoría de la, en Platón, 83 ss.; en el *nomos* de Timoteo, 67 s.; y placer en Aristóteles, 123; v. *máthesis*
mimetaí, 117
mimetismo musical, 365
mito: función, 19 s., 98; en Estesícoro, 267-71; en Alceo, 97 s.; en Safo,

216-9; en Teognis, 99-101; en Baquílides, 119 s.; en Píndaro, 119 s.; en Píndaro y Baquílides, 262-6; *v.* epinicio y poeta-patrono-público
Mnemosyne, 30; en Simónides, 155
moisopólos, 210
mómos, 244
monarkhía, *v.* tiranía
mousiké, 20, 59; en Platón, 80; en Arístides Quintiliano, 60; *v.* mímesis
muerte, tema de la, en Safo, 209-11

neîkos, 244
neoclasicismo, 57
néphos, 436
nikáo, 100 n. 76
noéo, 150 s.
nomos: como norma de la cultura en Píndaro, 291, 295; en Herodoto, 295; como género musical en Platón, 62 s.; como norma musical en el Ps. Plutarco, 62; *kradías* en Mimnermo, 75; *aiólios*, 63 n. 7; de Apolo, 63 n. 9; de Atenea, 63 n. 9; aulético, 63; aulódico, 63; *Boiótios*, 63 n. 7; de Zeus, 63 n. 9; *kitharistikós*, 63; *kitharoidikós*, 62 ss.; *órthios*, 63 n. 8; *oxys*, 63 n. 8; *pythikós*, 63 n. 9; *tetraoídios*, 63 n. 8; *trimelés* o *trimerés*, 63 n. 8; *trokhaîos*, 63 n. 8; policéfalo, 114
nympheîon, 194

oéion, 410
oíme, 42
oístros: en Simónides, 140; en Herodoto y Eurípides, 140 n. 16
ólbos: en Solón, 336; en Safo, 215 n. 78; en Calímaco, 358
ómbros, 421
óneidos, 244
oralidad (de la composición, de la comunicación, de la transmisión), 23 s., 68; en literatura, 22 s.; auralidad, 24, 60; fisiología de la comunicación poética oral, 34 ss.; estructuras lingüísticas, 86 s.; en la épica griega arcaica, 41 ss., 51, 91; y alfabetización en la epopeya homérica, 43 ss.; en la lírica, 51-4, 91; en la poesía elegíaca y yámbica, 52 s.; en el juicio de Eurípides, 89 s.; en el juicio de Tucídides, 90; en el pensamiento de Platón, 88 s.; en época helenística, 367; en la poesía repentizada del Settecento italiano, 31-40, 54, 366, 474 s.; crítica oralística en el XVIII y el XIX, 55; escuela oralística americana, 21; en la poesía posmoderna, 58; *v.* *manía*
Orthría - Aotis, en el partenio de Alcmán, 192 s.
órthrios, *v.* epitalamio

paideía, 124
páideia, *v.* *paidiká*
paidiká, 233 n. 132; *v.* *ĕpainos*
paízein, 97 n. 72
palabra: primacía de la palabra sobre el mármol en Píndaro, 343 ss.; en Isócrates, 345, 348, 351; en el uso de los sofistas, 350.
paláme, 145 n. 21
paloma, 189
pámmetis, 326
paraelogio, *v.* *parépainos*
parakatalogé, 79
parápsogos: en el encomio a Escopas de Simónides, 251 s.; en la doctrina de Eveno de Paros, 247; en Demetrio, 247 s.; *v.* *persona loquens*
parareproche, *v.* *parápsogos*
parépainos, en la doctrina de Eveno de Paros, 247; *v.* *persona loquens*
partenio, 187; de Alcmán, 188 ss.
patrono, *v.* poeta-patrono-público
paz, 195 y n. 23

peán, 62, 80, 83, 259, 274
peleiás, *v.* paloma
peraínomai, 428, 431
persona loquens: en Anacreonte, 230; en el *psógos*, 381; en Arquíloco, 246-8, 381 ss.; en Alceo y Anacreonte, 246; en Sófocles, 389; en la doctrina de Aristóteles, 246; en el *parépainos* y en el *parápsogos*, 247
pharmakós, 75
philargyría de Simónides, 341
philokerdés, 340, 358 s.
phlyaría política, 394
phórminx, 71, 329
phortegós, 413
phortíon, 413
phrásso, 417
phthónos, 244
phylásso, en Ibico y Meleagro, 236 n. 138
pintura como poesía muda, 25
placer, *v. hedoné*
ploûtos, 141; en Solón, 337
poesía como pintura parlante, 25, 117
poesía-espectáculo, 60
poeta-patrono-público: en la actividad del aedo, 329 s.; en la época de la polis, 330; en la lírica coral, 257-9, 274; en Estesícoro, 274-8; en Ibico, 278-84; en Anacreonte, 339; en Jenófanes, 331 ss.; en Simónides, 340-2; en Píndaro, 284 ss., 342, 346-9; en las cortes helenísticas, 342 ss.
poética del ideal, 252
poética de la traducción, 482 s.
poíesis como *thésis*, 113
poietés, 21
poikíllein, 309
polykhordıa, *v. polyphonía*
polymetis, 326
polyphagía, 389
polyphonía, 61
polytropía, en Píndaro y Simónides, 326
pórne, 429
poús, 410
Priamel, 98, 103, 139, 216 n. 82
promethéomai, 436
pronoêsai: en Solón, 438; en Alceo, 437; como admonición de Pítaco, 309, 438
prooímion citaródico, 126
prosóidion de Eumelo, 126 s.
psámmos, 425-8 y n. 95
pseûdos, 146 n. 22
psilè kithárisis, 63
psógos: en Anacreonte, 232; en Esparta, 243; en el *Margites*, 249; en Arquíloco, 393-5; en Arquíloco, Hiponacte, Semónides de Amorgo, Jenófanes, Solón, Teognis, Alceo, Anacreonte, 246; en Hiponacte, 360; a Telestágoras, 396; y pobreza en Píndaro, 241 s., 375; y *épainos* en Timocreonte de Rodas, 253 s.; como mímesis de las acciones viles en Aristóteles, 242 s., 381; y *épainos* en la historiografía según el pensamiento de Polibio, 254; sobrenombres y nombres parlantes, 395 n. 53; *v. persona loquens*
público, *v.* poeta-patrono-público
pulpo, *v.* metáfora

rapsodia, 29
rapsodo, 46, 51, 87, 329, 337, 398, 400, 468-70, 473; historia del término, 27 s.; repertorio, 467 s.; en los agones de fiestas públicas, 330 s.; Hesíodo, 330; Jenófanes, 331 ss.; Teágenes de Regio, 334 s.; en el *Ion de Platón*, 24, 335; en época helenística, 363 ss.; *v.* condición socio-económica
recusatio: en Homero, 283; en Ibico, 281 s.; en Horacio, 281 s.

reproche, *v. psógos*
rhábdos, 27
rhaptà épe, 28 n. 20
rháptein aoidén, 27 n. 16, 28
rhómbos, 116
Ringkomposition, *v.* estructura
riqueza, *v. ólbos*

sambyke, 63
selecciones teatrales, 365 s.
semnós, 443
sillaíno, 244
síllos, 244
simposio, 20, 41, 52, 76, 81, 93, 99, 105 n. 85, 125, 224 n. 103, 225 n. 104, 233, 339, 350, 387, 467; en la poesía de Anacreonte, 219 ss.
skélos, 427-9
skiagraphía, 84
skólia, 249 n. 26
skóptein, 376
skytále, 51
sofistas: actividad, 350-2; juicio de Aristófanes, 352; juicio de Platón, 350; *v.* condición socio-económica
sóizein, 411
sophía: poética, 119; y su valor comercial, 340; en Jenófanes, 155, 332 s.; y riqueza en Simónides, 340 s.; en Píndaro, 241 n. 1; en Gorgias, 123; del noble en Píndaro y Teognis, 286 s.
sophós: 41, 119 n. 26; en Teognis, 94 n. 62; en Simónides, 143 s., 362; en Gorgias, 123
soteria délficas, 365
spoudogéloion, 243 n. 10
steíkho, 417
stróbilos, 65
sympaízein, 97 n. 72, 223
syndygos, 194 s.
synetós, 309, 437; en Píndaro, 94
sýnthesis, 25 n. 8; en Píndaro, 349 n. 64
syntíthemi, 25 n. 8, 28; en Píndaro, 349 n. 64
syssítia, 432
sýzygos, *v. syndygos*
sýzyx, *v. syndygos*

tetro, 191 n. 7
tekhnítes, 365
tetrágonos, 144
theoprópos, 391
thésis, 25 n. 8; *v. poíesis*; como tiempo de descenso, 69 n. 27
Thesmophorion en Tasos, 373
thlíbo, 432 n. 118
thrénos, 62, 73-5, 80
thymós, 91
tíaso, 20; en Esparta, 187 ss.; en Mitilene, 124, 187 s. 196, 226 s., 257, 339; ritos afrodíticos, 193-5; rivalidad entre tíasos, 197, 202-5; luchas amorosas, 201 ss.; implicaciones políticas, 202-4; escenarios florales, 207-11, 214; el culto de Afrodita, de las Musas, de las Cárites, 210-5
tiempo en el mito, 158 s.
tiranía: en Arquíloco, 319; en Solón, 319; en Alceo, 417 ss.; en Anacreonte, 319; en Simónides, 319; en Píndaro, 173 s., 288 s., 317 ss.
titrósko, 100 n. 76
toîkhos, 409, 427
trabajo, ideología del, en Solón, 337 s.
traducción: literaria, 479; poética, 480; literal, 479 ss.; fidelidad y libertad en la, 479 ss.; como comunicabilidad entre culturas, 482-4, 489; de la metáfora, 486 s.; de palabras de la esfera emocional, 487
tragoidós, 363 ss.
trékho, 417 s.
tribás, 226 n. 110, 227 n. 113
trígonon, 63
trobar (hallar), 114 ss.

trobar clus, 121
tropare, 121

variantes, equipolentes en la épica y en la lírica, 463-9
vejez, tema de la, en Mimnermo, 98, 215; en Safo, 215
verdad: en Alceo, 93; en Simónides, 327; y opinión en Simónides, 148 s.; en Píndaro, 146 n. 22, 149, 306-12, 319; y ética profesional en Píndaro, 349, 359; y opinión en Parménides, 102, 148 s.
violentar, 148; *v. biáomai* y *biázomai*
xynthetos, 115 n. 9

Yambe, 79 n. 33, 244, 398
yámbica, poesía, 71, 77 s.; ejecución, 78 s.; contenidos, 79 s., 245; *v.* metros
Yamo, 260
Yántemis, 190
Yasia, 99
Yasio, 99
yo, 105 ss.
Yocasta, 181
Yolao, 307, 308, 309

ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

ALCEO
Test. 173 Gall.: 406 n. 3
429 V.: 202 n. 45, 424 n. 80, 431 n. 114
fr. 6 V: 415 s., 419 n. 54
6, 1: 417 n. 41, 435 n. 127
6, 1-14: 416 n. 38
6, 8: 435 n. 127
6, 17: 416 n. 39
6, 27: 419
6, 27 s.: 419 n. 52
10: 246
34, 7: 129 n. 52
42: 219 n. **88**
63, 7: 413 n. 26
69: 204
69, 2: 413 n. 26
69, 6: 97
69, 6-7: 425 n. 83
70: 424 n. 79
70, 6: 202 n. 45, 425 n. 84
70, 7: 415 n. 34, 423 n. 74
73: 419 n. 55, 420, 427 y n. 89
73, 1: 413 n. 28
73, 1-2: 420 n. 58
73, 1-10: 420 n. 58
73, 5: 421 n. 63, 426 n. 88
73, 6: 420 n. 58
73, 7: 420 n. 58, 421
73, 8: 420 n. 58
73, 8-10: 427 n. 89
75, 10: 202 n. 45
117: 429
117, 21: 429
117, 26: 429
117, 29: 429
129: 98, 393
129, 13 ss.: 415 n. 34
130b: 52 n. 85
130b, 3-6: 433 n. 123
130b, 20: 448, 451 n. 33
140: 92 s.
140, 1: 93 n. 58
140, 3: 129 n. 52
140, 8: 93 n. 58
141: 423 n. 75
204, 6: 113
208a: 407 nn. 6 y 9, 408 y nn. 10 y 11, 419 n. 54
208a, 1: 414 n. 31
208a, 3 s.: 414 n. 32
208a, 7: 410, 415 n. 35
208a, 8: 415 n. 35
208a, 9: 408 n. 11, 410
208a, 12: 408 n. 11
208a, 14: 408 n. 11, 420 n. 58
249: 127 n. 49, 470
249, 5: 437 n. 135
249, 6-9: 93 n. 61
249, 7: 145 n. 21
249, 9: 437 n. 135
283: 219 n. 88
298: 98
298, 17: 452 n. 36
298, 23-25: 452
302c, 5: 436 n. 131
305a, 10: 415 n. 36
305a, 15 ss.: 407 n. 10
305b: 407 n. 9
305b, 8: 408 n. 10
306Ab: 204 n. 51
306Ab, 22: 128 n. 52
306Ae: 204 n. **51**
306Af: 204 n. 51

306g: 432 n. 119
306i col. I, 2-3: 420 n. 58
306i col. I, 3: 422 n. 64
306i col. I, 8-14: 427 n. 89
306i col. I fr. 16: 419 n. 57, 420 n. 58, 427 n. 89
306i col. II: 419 nn. 55 y 56, 425, 427 n. 89, 429 n. 106
306i col. II, 3: 428 n. 98
306i col. II, 8: 432 n. 118
306i col. II, 8 s.: 431
306i col. II, 8-13: 425 s. y n. 86
306i col. II, 10: 428 n. 98
306i col. II, 10-13: 428 n. 96
306i col. II, 11: 426 n. 86
306i col. II, 11-13: 428 n. 100
306i col. II, 12: 426 n. 86, 430 y n. 111
306i col. II, 12-14: 430 y n. 111
306i col. II, 13: 426 n. 87, 429
306i col. II, 13-14: 427 n. 90
306i col. II, 13-21: 426 y n. 87
306i col. II, 14: 431
306i col. II, 15: 431
306i col. II, 16: 426 n. 87
306i col. II, 16 s.: 431 y n. 112
306i col. II, 17: 426 n. 87
306i col. II, 19: 431
306i col. II, 19 s.: 426 n. 86
306i col. II, 23 s.: 432
306i col. II, 23-28: 426 y n. 88
306i col. II, 24: 426 n. 88
306i col. II, 25: 426 n. 88
306i col. II, 25 s.: 432 n. 121
306i col. II, 27: 431
319: 128 n. 52
332: 423 n. 72
332, 1: 437 n. 135
333: 406 n. 2
335: 425 n. 85
348: 424 y n. 81
350: 204 n. 51
359: 422 n. 70
360: 93
360, 1: 145 n. 21
360, 3: 413 n. 26
364: 93
384: 441 y n. 1
386: 451
401: 52 n. 85
Schol. fr. 74 V: 423 y n. 76
112, 23: 414 n. 33
114: 423 n. 73

ALCMÁN
fr. 1 P = 3 Calame: 188, 195 n. 23, 253 n. 34
1, 17: 193
1, 40: 196 n. 23
1, 43 ss.: 243 n. 9
1, 52: 193 n. 16
1, 59: 189
1, 60: 189 n. 6
1, 60 ss.: 189 s.
1, 61: 190 n. 7, 192, 193
1, 73 ss.: 189
1, 77: 191 n. 7
1, 80: 192 n. 9
1, 84: 189
1, 87: 190 n. 7
1, 90 s.: 195
1, 98 s.: 188 n. 5
3 = 26 Calame: 196 n. 23
3, 61: 235 n. 137
14 = 4 Calame: 121 n. 31
39 = 91 Calame: 116 n. 13, 117
40 = 140 Calame: 116 n. 13, 121
SLG fr. 1 P. = 1 Calame: 276 n. 27
Schol. A 1, 60: 189 n. 6
1, 61: 191 n. 7
1, 98 s.: 188 n. 5

ANACREONTE
fr. 4 Gent.: 319
6: 225 n. 108
7: 220 n. 95
8: 225 n. 106
13: 226
14: 223, 224

14, 1: 224 n. 102
15: 220 n. 93
17: 230
20: 246 n. 19
22: 220
23: 221
25: 222
25, 2: 222 n. 99
26: 220 n. 94
33: 52 n. 84
33, 7-11: 219 s. y n. 91
33, 11: 81 n. 39
38: 52 n. 84, 223 n. 100
38, 3: 223 n. 100
44: 246 n. 19
46: 221
48: 225 n. 107
54: 230
56: 225, 282 n. 36
60: 149 n. 27
60 estr. 1: 465 n. 19
65: 223 y n. 101
71: 220 n. 94, 467 n. 26
72: 230 n. 121
78: 149 n. 27, 229
81: 464
82: 149 n. 27, 231 y n. 124
82, 1: 231 n. 124
86: 230 n. 120, 246 n. 19
89: 230 n. 117
98: 246 n. 19
111: 224, 465 n. 19
113: 230 n. 118
114: 422 n. 65
119: 230 n. 119
120: 221
132: 225 n. 105
138: 232
148: 220 n. 92
148 *adn.*: 466 nn. 21 y 22
168: 81 n. 39
177: 339 n. 30
179: 230 n. 123
182: 467 n. 29

«Anacreónticas»
17.18, 12 Bergk[4]: 466

Anaximandro
12 B 1 D.-K.: 95

Antipatro de Sidón
Anth. Pal. 7, 745: 336 n. 17

«Antología Palatina»
235 n. 134
9, 184: 71 n. 2
9, 571: 71 n. 2
11, 339, 2: 429 n. 101

Apolodoro
Bibl. 2, 4, 4: 168 n. 17
2, 5, 9-10: 271 n. 20
2, 7, 6 ss.: 266

Apolonio de Rodas
3, 117 s.: 224 n. 103

Arato
Schol. Phaenom. 451, p. 284 Martin: 192 y n. 11

Aristéneto
Epist. 1, 10: 194 n. 18
1, 21: 385 n. 36

Aristides Quintiliano
De mus. p. 39, 3 W.-I: 402 n. 76
56, 6 ss.: 60

Aristófanes
Ach. 272: 466 n. 24
Eccl. 920: 227 n. 112
Lys. 1170: 427 n. 91
Nub. 320: 139 n. 15
331: 352 n. 76
969 ss.: 68 n. 25
1355-1358: 64
1362: 64
Pax 695 ss.: 341
Ran. 875 s.: 451 n. 35
1250: 71 n. 1
1250 ss.: 68 n. 25
Thesm. 100: 68 n. 25

161 ss.: 232
fr. 235 K.-A. = 30 Cassio: 93 n. 60, 421 n. 62, 467 n. 29
245: 466 n. 24

ARISTÓTELES
De divinat. per somn. 463a, 4 ss.: 184 n. 46
De insomn. 458b, 25 ss.: 184 n. 46
460b, 3 ss.: 184 n. 46
De mundo 401 b 14 ss.: 166
Eth. Eud. 1, 1214a: 221 n. 97
Eth. Nicom. 1, 1099a: 221 n. 97
Gen. an. 748a 26: 430 n. 110
Hist. an. 518a 12: 430 n. 110
536b 14: 121 n. 32
Metaph. 12, 1074b: 166
14, 1087b: 69 n. 27
Poet. 1447b 20: 29 n. 26
1448b 24: 381 n. 31
1448b 25: 242 n. 6, 273
1448b 32: 79 n. 33
1449b 24 ss.: 60 n. 3
1451a ss.: 165
1451b 25 s.: 175
1453b: 123 n. 41
Pol. 3, 1285a 30: 423 n. 77
5, 1302b 29: 318 n. 104
5, 1313a 34 ss.: 432 n. 120
8, 1340a 12: 60 n. 3
8, 1341b 32 ss.: 60 n. 3
Rhet. 2, 1395a 1: 268 n. 10
2, 1398b: 211 n. 69
3, 1405b 24: 258 n. 1
3, 1409b 26 ss.: 65 n. 14, 249 n. 25
3, 1411b: 417 n. 45
3, 1411b 26: 144 n. 20
3, 1412a 22: 268 n. 10
3, 1413b ss.: 89, 355 n. 81
3, 1415b: 351 n. 73
3, 1418b: 78
3, 1418b 23: 246 n. 20, 381
3, 1418b 24: 79 n. 34
fr. 92, 15 Rose: 148
558: 395

PS. ARISTÓTELES
Probl. 10, 4-5: 430 n. 110
18,3: 166
19, 15: 65, 365

ARISTÓXENO
Harm. 2, 239 s., p. 49 Da Rios: 61 n. 4
fr. 91, 1 Wehrli: 473

ARQUÍLOCO
Test. X T.: 402 n. 72
XVII: 403 n. 78
4: 376 y n. 16, 378
4, E_r col. II, 44 s.: 391 n. 45
4, E_r col. III, 38: 78 n. 27
46: 375 n. 13, 397
53: 379 n. 25
59: 374 n. 12
60: 380 n. 29, 387 n. 38
63: 374 n. 12
66: 380 n. 29
71: 378 n. 20
75: 29 n. 23
76: 394 n. 49
105: 378 n. 19
114: 375 n. 14
116: 374 n. 11
121: 373 n. 9
123: 374 n. 12
145: 374 n. 12
146: 402 n. 70
158: 380 n. 29
314 West: 403 n. 79
315: 403 n. 80
316: 403 n. 81
317: 403 n. 82
318: 403 n. 83
319: 404 n. 84
fr. 41 *adn.* Bergk[4]: 380 n. 28
1 T.: 376
2: 399 n. 61

8: 398 n. 59, 399, 438 n. 138
13: 75 n. 20
20: 79 n. 33
21: 437 n. 134
22: 246, 319, 388
42: 380 y n. 27
54: 380
54, 14 s.: 393
65, 12: 78 n. 29
86: 400
88: 371 y n. 2
91: 398 n. 59, 435 y n. 128, 436 y n. 132
°92: 398 n. 59, 436 y n. 132
°92, 4: 437
°92, 7: 436 n. 132
97: 399
99: 398 n. 59
104: 393
105: 91
114: 106 n. 90, 388
120: 398 n. 59, 438 n. 138
122: 398 n. 59
124: 398 n. 59
162: 389, 403
166: 391 s.
166, 3 s.: 392
168: 392
174: 392
179: 392
188: 51, 52 n. 85
197-201: 403
207: 244 n. 11, 344 n. 47
244: 359 n. 89
246: 374 n. 11
280: 380
282: 379
283: 379
SLG fr. 478 P.: 79 s., 381 ss. y n. 33, 389, 393, 395
478, 3-5: 384
478, 5: 383 n. 34
478, 6 s.: 384
478, 8: 383 n. 34
478, 10 s.: 384
478, 11: 383 n. 34
478, 13 ss.: 384 y n. 36
478, 21: 383 n. 35
478, 21-24: 385
478, 24: 385
478, 26 ss.: 385
478, 30: 383 n. 34
478, 35: 383 n. 34
478, 38: 383 n. 34
478, 40 s.: 385
478, 44 s.: 383 n. 34
478, 52: 383 n. 34
478, 53: 383 n. 34

ATENEO
6, 250b: 467 n. 27
9, 389f: 117 n. 18
9, 394d: 189 n. 6
10, 415d: 389 n. 40
11, 469c: 269 n. 14
11, 505de: 394 nn. 48 y 49
11, 782a: 223 n. 100
13, 564f: 253
13, 601a: 253
14, 620bc: 29 n. 23
14, 620bd: 467 n. 28
14, 620c: 78 n. 30, 365 n. 105
14, 656d: 341 n. 37
15, 695a: 93 n. 61, 470

BAQUÍLIDES
Dith. 16 Sn.-Maehl.: 265 n. 5
17, 8-10: 445
18: 66
23: 83
Epin. 2 Sn.-Maehl.: 53, 259 s., 322
3: 267 n. 7, 284, 285
3, 15 ss.: 90 n. 52
3, 86: 140 n. 15
3, 92 ss.: 284, 321
4: 53, 259
5: 262, 265 n. 5, 271 n. 19, 320
5, 53 ss.: 321

5, 136-154: 263 s.
6: 53, 259, 322
9, 3: 284
10: 130
11: 320
14, 2: 311 n. 90
14, 15: 90 n. 52
fr. 5 Sn.-Maehl.: 119
18: 103 n. 84
19: 130
19, 1: 103 n. 84
19, 8: 103 n. 84
20A: 130 y n. 55
20A, 13: 130 n. 55
20A, 26: 130 n. 55
20D: 265
42: 120
Schol. Carm. 22-23, pp. 127 s. Sn.-Maehl.: 83 n. 42

CALÍMACO
Epigr. 26 Pfeiffer: 357 n. 84
32: 357 n. 84
46: 357 n. 84
Hymn. Iov.: 357
84: 358
94: 357
96: 358
Iamb. 1: 360 y n. 93
3: 360 n. 93
8: 358 n. 86
12: 360 n. 93
fr. 222 Pfeiffer: 358 y n. 86
Pínakes: 360

CAMELEONTE
fr. 24 Wehrli: 117 n. 18
25: 233 n. 132
28: 29 n. 23, 78 n. 30, 467 n. 28
33: 341 n. 37

CÁRAX JUAN
Orthographia: 464

CARMINA CONVIVIALIA
fr. 891 P.: 127 n. 49

CATULO
Carm. 4, 1 s.: 422 n. 63
4, 20 s.: 422 n. 63
4, 25 s.: 422 n. 63
Epital. 62, 34 s.: 192 y n. 13

CELSO
De med. 5, 28, 19: 430 n. 108

«CERTAMEN DE HOMERO Y HESIODO»
315-321 Allen: 469 n. 32

CICERÓN
Acad. II fr. 3: 95 n. 66
Ad Att. 5, 12, 1: 435 n. 129
De finib. 2, 32: 25 n. 10
De nat. deor. 1, 60: 251 n. 30
2, 20, 53: 192 n. 13
De or. 3, 137: 47
Or. 55, 183: 71 n. 1
Pro Cluent. 49: 96 n. 70
Tusc. 4, 33, 71: 233 n. 133

CICLO ÉPICO
Cypr. p. 39 Bernabé: 216 n. 83
fr. 5: 213 n. 74

CINESIAS
Test. 8 Del Grande: 65 n. 16

CLEARCO
fr. 92 Wehrli: 29 n. 23

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA
Protr. 3, 44, I p. 34 Stählin: 168 n. 18
Strom. 1, 21, 131, II p. 81 Stählin: 374 n. 12

CÓMICOS
fr. 14 Kock: 42 n. 101
397: 107 n. 95
1324: 96 n. 70
255 col. I, 14 Austin: 410 n. 14
255 col. I, 16: 410 n. 14

CONÓN
FGrHist 26 F 1, 18: 275 n. 27

CORINNA
fr. 668 P.: 110 n. 104

CRATES DE TEBAS
fr. 1, 10 D³: 451 n. 35

CRATINO
fr. 6 K.-A.: 394 n. 51
138: 395 y n. 54
276: 64 n. 10

CREÓFILO DE SAMOS
frr, 1-3 Bernabé: 272

CRITIAS
fr. 1, 9 Gent.-Pr.: 49 n. 74
2, 3: 72 n. 4
88 B 44 D.-K.: 375 n. 13

DANTE
Inf. V 103: 206

DEMETRIO
De eloc. 288 Rhys Roberts: 247
292: 248
301: 245 n. 17

DEMOCRITO
68 B 17 D.-K.: 37 n. 44
B 18: 37 n. 44
B 21: 113 n. 3 y 4
B 154: 116 n. 16

DEMÓSTENES
21, 119: 432 n. 116

DÍILO
FGrHist 73 F 3: 343 n. 44

DIODORO
4, 36 ss.: 266
9, 12, 2: 203 n. 50
11, 49: 170 n. 21

DIOGENES DE BABILONIA
ap. Filodemo *De mus.* p. 85, 36 ss. Kemke: 333 n. 11, 398 n. 58

DIOGENES LAERCIO
1, 55: 338 n. 24
1, 58: 117
1, 74: 408 n. 10
1, 75: 203 n. 50, 424 n. 78
1, 78: 309, 438
1, 81: 202 n. 45, 203 n. 50, 431 n. 114
2, 127: 429 n. 101
4, 8: 354 n. 80
9, 18: 335 n. 16
9, 52: 350 n. 66

DIOMEDES
Gr. Lat. I, pp. 482 ss. Keil: 82 n. 41
p. 509, 3: 403 n. 83
p. 510, 11: 404 n. 84
p. 516: 402 y n. 72

DIÓN CRISÓSTOMO
Or 55, 6: 379 n. 25
74, 16: 392 n. 46

DIONISIO DE HALICARNASO
Antiq. Rom. 2, 68: 198 n. 30
De comp. verb. 29 pp. 85 s. Us.-Rad.: 67 n. 23
De imit. 421, p. 205, 16 Us.-Rad.: 406 n. 3
fr. 3 *ap.* Clem. Alex. *Strom.* 1, 21, 131, II p. 81 Stählin: 374 n. 12

DIONISIO EL TRACIO
Ars gramm. 1 p. 5 Uhlig: 461 n. 7
Schol. Dion. Thr. p. 114, 28 Hilg.: 461 n. 7

DIOSCÓRIDES
Anth. Pal. 7, 351: 387 n. 38
7, 351, 5: 391

DISSOI LOGOI
90, 9, 1 D.-K.: 25 y n. 9

ELIANO
Var. hist. 14, 17: 345 n. 50

ELIO ARISTIDES
Or. 28, 51: 214 n. 78, 339 n. 26
33, 20: 184 n. 48
34, 35: 469
47-52: 184
Schol. Or. 131, 1 (III p. 150 Dindorf): 276 n. 27

EMPEDOCLES
31 B 3, 6 D.-K.: 148 n. 26

ENNIO
Ann. 492 Vahl.[2] = 512 Skutsch: 434 n. 125

ENOMAO
ap. Euseb. *Praep. Ev.* 5, 31, 1, I p. 279 Mras: 375 n. 14
ap. Euseb. *Praep. Ev.* 6, 7, 8, I p. 314 Mras: 374 n. 11

ESQUILO
Ag.: 177
219 s.: 443
709: 81 n. 39
1006: 422 y n. 66
Eum. 490 ss.: 154
535: 154
Choeph.: 175, 176
599: 194 n. 20
Pers. 620: 81 n. 39
625: 81 n. 39
750: 154
Prom. 460 s.: 51
1090: 417 n. 43
Sept.: 175
3: 410
64: 409 n. 12
114: 409 n. 12
297: 417 n. 44
534: 417 n. 43
758 ss.: 409
795 s.: 409
1077: 409 n. 12
Suppl. 471: 418 n. 49
946 s.: 49 n. 74
1005: 100 n. 76
fr. 57 Radt: 115
399, 2: 139 n. 15

ESTESÍCORO
fr. 190 P.: 275
192: 275 n. 26 y n. 27, 278 n. 32
193: 275 n. 25 y n. 27
193, 1: 276 n. 27
193, 9-10: 276 n. 27
193, 11: 276 n. 27
212, 2: 114 n. 6
223: 100 n. 76, 275
240: 276 n. 27
273: 271 n. 20
SLG fr. 7 P.: 269 n. 16
7-87: 268, 269 n. 14, 294
11: 271 n. 20
11, 16: 271 n. 20
11, 16-24: 271 n. 20
14: 269
15 col. I, 3: 270 n. 18
15 col. I, 8: 270 n. 18
15 col. II, 6 s.: 270 n. 18
15 col. II, 6-17: 270
fr. 222b Davies: 272

ESTOBEO
Ecl. I, 10, pp. 21 s. Wachsmuth: 309 n. 85
3, 10, 38, III pp. 417 s. Hense: 362 n. 96
4, 31, 91, V p. 767: 339 n. 28

ESTRABÓN
13, 2, 3: 405 n. 1, 414 n. 33
14, 5, 15: 37 n. 42

«ETYMOLOGICUM MAGNUM»
326, 49: 72 n. 3
714, 38: 464

EUMELO
fr. 3 Bernabé: 127
19: 127
696 P.: 126

ÉUPOLIS
fr. 148 K.-A.: 64 n. 10

EURÍPIDES
Alc. 314: 194 n. 20
Andr. 51 ss.: 300 n. 69
103: 75 n. 16
103 ss.: 73
891: 418 n. 49
1095: 300 n. 69
1107 s.: 300 n. 69
Bacch.: 366
El.: 175
253: 385 n. 36
256: 385 n. 36
257: 385 n. 36
743 s.: 169
966 ss.: 178
1093 ss.: 176
Hel. 854: 422 n. 69
Heracl. 849 ss.: 294
Hipp. 1004: 384 n. 36
1300: 140 n. 16
Iph. Aul. 179: 111 n. 108
Med. 190 ss.: 89
192: 90 n. 52
Or. 1657: 300 n. 69
Phoen.: 175, 272 n. 21
502: 354 n. 79
Rh. 323 ss.: 410
Suppl. 880: 412 n. 23
fr. 100 Austin: 110 y n. 108
Schol. Andr. 103: 75 nn. 14 y 16

EUSEBIO
Chron. p. 113, 15c Helm: 343 n. 45
Praep. ev. 10, 11, 4, I p. 596 Mras: 374 n. 12

EUSTACIO
ad Il. 9, 43: 276 n. 27
18, 576: 110 n. 106

EVENO
fr. 5 Gent.-Pr.: 247

FAINIAS
ap. Clem. Alex. *Strom.* 1, 21, 131, II p. 81 Stählin: 374 n. 12

FERÉCIDES
FGrHist 3 F 4: 168 n. 17
3 F 10: 168 n. 17
3 F 12: 168 n. 17
3 F 18b: 268 n. 16

FERÉCRATES
155 K.-A.: 64
155, 8 ss.: 65 n. 16
155, 14: 65 n. 17
155, 19: 68 n. 24
159: 227 n. 112

FILIPO DE TESALÓNICA
Anth. Pal. 9, 416: 429 n. 104

FILOCORO
FGrHist 328 F 212: 28 n. 19

FILODEMO
De mus. p. 18, 35 ss. Kemke: 333 n. 13
p. poiem. II, 35, 28 ed. Hausrath: 71 n. 1

FILOXENO DI CITERA
Test. 15 Del Grande: 66 n. 20

FILÓSTRATO
Im. 2, 1, 3: 219 n. 90

FLAVIO JOSEFO
Contra Ap. 1, 12: 47, 468 n. 30

FRÍNIDE
Test. 3 Del Grande: 65 n. 17
4: 66 n. 18

GLAUCO DE REGIO
ap. Ps. Plut. *De mus*, 5, 1133a: 374 n. 12

«GNOMOLOGIUM PARISINUM»
p. 15 núm. 117 Sternbach: 354 n. 80
16 núm. 142: 341 n. 35

18 núm. 160: 334 n. 15
32 núm. 313: 354 n. 80
App. Vat. p. 79 núm. 102: 341 n. 36

«Gnomologium Vaticanum»
p. 189 núm. 513 Sternbach: 362 n. 96

Gorgias
82 A 15a D.-K.: 79 n. 33, 244
B 11, 9 s.: 122 n. 37
B 23: 123 y n. 38
Palam. 22: 310

Hefestión
p. 45, 12 Consbr.: 441 n. 1
p. 51, 21: 72 n. 4
p. 70, 11: 103 n. 83
pp. 71, 16 ss.: 103 n. 84

Heráclides Lembo
fr. 11 Dilts: 333 n. 12, 398 n. 58

Heráclides Póntico
fr. 157 Wehrli: 42 n. 55, 272 n. 22

Heráclito
All. Hom. 5, 3: 435 n. 128
5, 5: 407
5, 5-7: 419 n. 53
5, 7: 94 n. 62, 417 n. 40
5, 9: 407 n. 8
22 B 42 D.-K.: 29 n. 23
B 87: 128 n. 52

Hermesianacte
fr. 7, 37 ss. Powell: 78 n. 31

Hermias
in Plat. *Phaedr.* 267a, p. 238, 1 Couvreur: 247 n. 21, 248 n. 23

Hermipo
fr. 63 Wehrli: 394 n. 49

Herodiano
perì moner. léx. II p. 941, 28 Lentz: 416 n. 39
II p. 942, 9: 191 n. 7
perì pathôn fr. 103, II p. 205 Lentz: 466 n. 22

Herodoto
1, 1: 413 n. 29
1, 23-24: 335
1, 27: 203 n. 50
1, 65: 413 n. 25
1, 86 s.: 267 n. 7
1, 120: 427 n. 90
1, 122: 427 n. 90
1, 138: 430 n. 110
2, 78: 432 n. 121
2, 93: 140 n. 16
2, 179: 413 n. 29
3, 37, 2: 115 n. 9
3, 38, 20: 295
3, 121: 339
3, 131: 342
4, 8: 269 n. 16
4, 32: 28 n. 21
5, 58: 46
5, 67: 27 n. 16, 28 n. 21, 330
5, 92: 311 n. 89
6, 46 s.: 372 n. 4
7, 183: 422 n. 69

Hesiquio
s. v. *apálamnos*: 145 n. 21
exepatákkthe: 408 n. 11
éparsis: 432 n. 117
hérma: 422 n. 64
kradias nomos: 75 n. 18
lagétas: 170 n. 21
parèx tò theîon khrêma: 384 n. 36
psómmos: 428 n. 95
psólos: 428 n. 95

Hesíodo
Op. 160: 158 n. 2
282: 218 n. 86
286 ss.: 447
337: 445 n. 12
643: 413 n. 29

654 ss.: 330
693: 413 n. 29
694: 307
Theog. Prooim.: 199, 377
7: 162
26: 377
29: 122 n. 34
30 s.: 27
126 s.: 313
232: 218 n. 86
fr. 1 Merk.-West: 158 n. 2
204, 97 ss.: 158 n. 2
357: 28, 330
358: 276 n. 27

HIGINIO
Fab. 57 Rose: 182 n. 41

HIMERIO
Or. 9, 4 Colonna: 194 n. 17
46, 6: 214 n. 75

HIMNOS
DÉLFICOS: núm. 19 Pöhlmann: 367
20: 367

HIPÓCRATES
Aff. 22: 428 n. 97
Epid. 1, 2: 428 n. 97
5, 31: 428 n. 97
7, 4: 428 n. 97
Fract. 31: 428 n. 97
Prorrh. 2, 43: 430 n. 110

HOMÉRICOS: *v.* Homero
ÓRFICOS: *v. Orphicorum Hymni*

HOMERO
Il.: 46, 473, 487 n. 13, 488 n. 16
1, 486: 422 n. 67
1, 528: 235 n. 135
2: 43
2, 144 s.: 96
2, 154: 422 n. 67
2, 394 ss.: 96
2, 484 ss.: 283
2, 594-600: 330 n. 2
2, 833: 417
3, 424: 453 n. 38
4, 274: 436 n. 130
5, 337: 128 n. 52
5, 440 ss.: 212
5, 597 ss.: 145 n. 21
5, 713: 486 n. 11
5, 799 ss.: 212
6, 165: 206 n. 55
6, 169: 50 n. 74
8, 159: 451 n. 32
8, 178: 128 n. 52
8, 306 ss.: 270
9, 2: 451 n. 32
9, 129: 229 n. 116
9, 271: 229 n. 116
12, 23: 158 n. 2
12, 263: 417 n. 46
14, 92: 122 n. 33
14, 413: 418 n. 47
15, 381 ss.: 409
15, 566: 417 n. 46
16, 549: 422 n. 68
16, 856: 209 n. 64
7, 243: 436 n. 130
22, 79-89: 269
22, 281: 25 n. 8, 121 n. 34
23, 133: 436 n. 130
23, 576: 148 n. 26
24, 527 ss.: 170
Margites: 249
Od.: 46, 488 n. 16
1, 1: 326 n. 111
1, 29 ss.: 218 n. 86
1, 325-359: 329
1, 351: 121 n. 31
3, 450: 450 n. 30
5, 256: 417 n. 46
5, 260: 410 n. 15
8, 62 ss.: 41, 329
8, 240: 122 n. 33
8, 258 ss.: 41
8, 362: 453 n. 38
8, 364 s.: 213 n. 73

8, 477 ss.: 329
9, 386: 418 n. 48
9, 391: 222
11, 135: 128 n. 52
13, 76 s.: 413 n. 25
13, 283: 413 n. 27
13, 287 ss.: 212
13, 372 ss.: 212
13, 399: 415 n. 35
14, 230: 413 n. 30
16, 176: 235 n. 135
17, 382 ss.: 24
18, 130-137: 149
18, 193 s.: 213 n. 73 y 74
19, 162 ss.: 160
19, 203: 160
20, 206: 415 n. 35
21, 258 s.: 449 n. 25
21, 259: 449
23, 121: 422 n. 68
Schol. Il. 21: 271 n. 20
T *Il.* 12, 211 s., III p. 344 Erbse: 297 n. 64
T *Il.* 15, 521 s., IV p. 116 Erbse: 297 n. 64
Schol. Od. 5, 403, p. 205 Dind.: 428 n. 96
Hymn. Apoll. 121: 445 n. 12
146-150: 468
149-150: 330
161: 115 n. 10
163 ss.: 115
164: 122 n. 34
165-172: 468
186 ss.: 213
Dem. 195: 79 n. 33, 244 n. 14
Hephaest.: 358
Heracl.: 358
Hermes: 377 n. 18
Ven. 18: 453 n. 40
61 s.: 213 n. 73

HORACIO
Ars poet.: 74
75 s.: 73
Carm. 1, 1, 35: 71 n. 1
1, 6: 281 n. 35
1, 14: 406 n. 4, 434, 435 n. 127
1, 14, 1 s.: 417 n. 41
1, 14, 2-3: 435 n. 127
1, 14, 4: 427 n. 91
3, 30, 6 s.: 210 n. 65
Epist. 2, 1, 232 ss.: 345 n. 52

ÍBICO
fr. 282 P.: 253, 278 ss. y n. 33
282, 23-26: 283 n. 40 y 41
282, 46: 281 n. 34
282, 47 s.: 281 n. 34
286: 233 n. 132, 234
286, 12: 236 n. 138
287: 234
287, 1 s.: 235
287, 2: 235
287, 3-4: 235 n. 134
288: 253
331: 192 n. 12
SLG fr. 151 P. = 282 P.: 278 n. 33

IÓN DE QUÍOS
fr. 38 Blumenthal: 309

INSCPIPCIONES
7 Peek = 7 Pfhol: 77 n. 23, 127, 471
53 = 5: 73 n. 9
137 = 19: 73 n. 9
42, 1 = 10, 1: 131 n. 57
1210, 2 Peek: 50 n. 74
I.G. II/III² 2311: 364 n. 100
IV 914: 331 n. 4
XII 5, 1 núm. 445: 376 n. 16

ISÓCRATES
Ad Nicocl.: 351
Hypoth. Ad Nicocl.: 351 n. 75
48: 39 n. 47
Antid. 155: 351 n. 70
155 ss.: 352
160: 353

166: 309, 342 n. 42
Evag.: 254, 351
Hypoth. Evag.: 351 n. 75
9: 309
73 ss.: 348 n. 62
73-74: 345
Nicocl.: 351
Panath. 10-11: 39 n. 47
163: 296
Phil. 110: 296

ISTRO
ap. Athen. 8, 345d = *FGrHist* 334 F 61: 345 n. 51

JENÓFANES
Test. 23 Gent.-Pr.: 334 y n. 15
77: 332 n. 8
fr. 1 Gent.-Pr.: 162, 332
1, 13: 81 n. 39
1, 21 ss.: 283 n. 36
1, 22: 162, 163
2: 332
2, 1: 155
7: 331, 335 n. 16
9-22: 245, 249, 335 n. 16
17: 245 n. 16
21: 341 y n. 37
27: 332 n. 8
21A 52 D.-K.: 199 n. 35

JENOFONTE
Anab. 4, 3, 19: 450 n. 30
Hieron: 251
2, 6-7: 173
Mem. 1, 4, 3: 65 n. 13
4, 2, 10: 48 n. 69
Symp. 3, 5: 48 n. 70

LIVIO
28, 27, 11: 96 n. 70

LONGINO
Rhet. 1, 2, 201 Hammer: 25 n. 10

PS. LONGINO
De subl. 15, 7: 118 n. 23

LUCIANO
Ver. hist. 2, 15: 467 n. 27

LUCILIO
343 Marx (381 Krenkel): 113 n. 1

MARIO VICTORINO (AFTONIO)
VI p. 117 Keil: 403 n. 78
p. 122, 23: 403 n. 79
p. 142, 31: 403 n. 80
p. 143: 378 n. 19

MARMOR PARIUM
FGrHist 239 A 33: 374 n. 12
A 36: 203 n. 47
A 54: 25 n. 10

MÁXIMO DE TIRO
18, 9 p. 233 Hob.: 195 n. 21, 202 n. 44, 213 n. 71, 466 n. 21

MELANÍPIDES
Test. 3 Del Grande: 65 n. 14, 249 n. 25
4: 65 n. 15
6: 65 n. 13

MELEAGRO
Anth. Pal. 5, 204: 429 n. 104
12, 157: 236 n. 138

MIMNERMO
Test. 2 Gent.-Pr.: 78 n. 31
5: 75 n. 17, 78 n. 30
22: 78 n. 30
fr. 1 Gent.-Pr.: 98, 215
1, 25 s.: 215 n. 81
2: 216 n. 85
3: 76
7, 5 s.: 131 n. 58
21: 400 n. 62
22: 400 n. 62
24: 78 n. 28

NICOLÁS DE DAMASCO
FGrHist 90 F 65: 203 n. 50

ORPHICORUM HYMNI
76, 10 ed. Quandt²: 451 n. 35
76, 11: 451 n. 35

PABLO EGINETA
4, 5 Heiberg: 430 n. 110

PAPIROS
P. Col. 5860ab fr. 1: ver Safo *SLG* fr. 261a P
7511: ver Arquíloco *SLG* fr. 478 P
P. Lille 76abc: ver Estesícoro fr. 222b Davies
P. Oxy. 2306 col. I: ver Alceo fr. 305a V.
2306 col. II: ver Alceo fr. 305 V.
2307 fr. 14 col. II: ver Alceo fr. 3061 col. II V.
2312 fr. 6: ver Arquíloco fr. 65 T.
2322: ver Anacreonte fr. 71 Gent.
2432: ver Simónides fr. 541 P.
2506 fr. 48: ver Safo fr. 213Ag V.
2506 fr. 77: ver Alceo fr. 306Ab V.
2506 fr. 98: ver Alceo fr. 306Ae V.
2506 fr. 102: ver Alceo fr. 306Af V.
2687 + 9: 402 n. 76
3214: 365 n. 106
3538: 233 n. 132

PARMÉNIDES
28 B 2, 2 D.-K.: 151 y n. 31
B 2, 7: 151 n. 31
B 3: 151 y n. 31
B 7, 3: 148 n. 26
B 8, 52: 113 n. 4

PARRASIO
Anth. lyr. gr. I³, pp. 110 ss.: 347 n. 61

PAUSANIAS
2,16: 168 n. 17
2, 29, 7: 297 n. 62, 299 n. 67
3, 19, 11: 277
10, 7, 4 ss.: 75
10, 28, 3: 373 n. 9

PÍNDARO
Dith. 2, fr. 249a Maehl.: 262, 265
75: 342
Isthm.: 488 n. 18
1, 67: 348
2, 1-3: 237
2, 6 ss.: 358
2, 12: 360
2, 45 ss.: 346 n. 57
3, 7: 285
3/4, 63 ss.: 324
3/4, 73 ss.: 293 n. 55
5, 49: 421
5, 63: 486 n. 12
7: 312
7, 44 ss.: 291
7, 49 ss.: 108 n. 98
Nem. 1: 292 n. 52
1, 24 ss.: 139 n. 15
1, 25: 325 n. 110
2, 1 s.: 28 n. 20
3, 23 ss.: 293 n. 55
4: 349
4, 1 ss.: 347
4, 13 ss.: 344 n. 47
4, 75: 349 n. 64
5: 342, 349 n. 64
5, 1: 346 n. 57
5, 1 s.: 344
5, 3: 417 n. 43
5, 14: 312
5, 16 s.: 312
6: 312 ss.
6, 1: 313
6, 1 ss.: 312 s.
6, 3: 314
6, 4 s.: 314
6, 5: 313
6, 53 s.: 114 n. 6

7: 296 y n. 60, 299 n. 69, 300, 302 n. 70, 303, 304, 305 n. 78, 306
7, 11: 347 n. 60
7, 11 ss.: 285
7, 20-26: 163
7, 21: 326 n. 112
7, 31-34: 302 n. 72
7, 34 ss.: 300 s.
7, 42: 300 n. 69
7, 43: 301 n. 69
7, 47: 303
7, 61 ss.: 242 n. 5
7, 66-67: 305
7, 103: 244 n. 12, 305 n. 78
7, 104: 296 n. 60
8, 19: 314 n. 97
8, 23-24: 163
8, 24: 302 n. 71
8, 25 ss.: 326 n. 112
8, 34: 148 n. 26
8, 50: 285
11, 44 ss.: 310
Ol. 1, 1: 140 n. 15
1, 23: 170 n. 21
1, 28 ss.: 163, 312
1, 36: 119
1, 89: 171 n. 21
1, 110: 114 n. 6
2, 1: 63
2, 86: 119
2, 91 ss.: 138 n. 10
2, 92 ss.: 94 n. 63
3, 4: 314 n. 97
3, 4 ss.: 114 n. 6
3, 8: 113, 349 n. 64
3, 19: 448
3, 21: 447
5, 23-24: 145
6: 259, 260
7, 1-12: 285 s.
7, 83: 308
9, 1: 244 n. 11, 344 n. 47
9, 38: 242 n. 2
9, 100 ss.: 325 n. 110
10, 1 ss.: 49 n. 74
11: 53 n. 88
12: 53 n. 88
13: 260, 289, 311, 312
13, 41 ss. : 307
13, 48: 308
13, 91: 291
Pae. 1, 1: 131 n. 58
2, 25: 132 n. 58
6: 284, 296 y n. 60, 299 n. 69, 303, 304, 305 n. 78
6, 3-4: 296 n. 60
6, 62-65: 297 n. 62
6, 62-82: 297 n. 62
6, 74: 297 n. 63
6, 79 ss.: 301 n. 69
6, 98 ss.: 297 s.
6, 118: 299 n. 69
6, 124 ss.: 296 n. 60
6, 125: 299
6, 125-140: 298 n. 65
6, 176 s.: 298 n. 65
7b, 9 ss.: 314
7b, 10 ss.: 120
Parthen. 1, 5: 284
Pyth. 1, 21: 445
1, 60: 171 n. 21
1, 61: 289
1, 81 s.: 310 n. 87
1, 81 ss.: 310
2: 98, 287 y n. 45, 319
2, 3 s. : 107
2, 15-20: 287 n. 45
2, 54: 241 n. 1
2, 54 ss.: 241, 375
2, 56: 241 n. 1
2, 57 s.: 241 n. 1
2, 72-96: 288 n. 46
2, 86 s.: 318
2, 86 ss.: 173 n. 24, 288
2, 91: 131 n. 58
3: 172 n. 23, 174
3, 72 ss. 173
3, 73b: 172

3, 80 ss. 170
3, 86 ss. 171 s.
3, 103 ss. 169
3, 113: 113 n. 3
4: 131, 161, 252
4, 22: 131 n. 58
4, 49: 131 n. 58
4, 95: 131 n. 58
4, 107: 171 n. 21
4, 119: 131 n. 58
4, 168: 349 n. 64
4, 205: 131 n. 58
4, 291: 252
4, 296 s.: 252
5: 161
5, 10: 421
5, 83 ss. 161
6, 1 ss.: 296 n. 60
6, 9: 113 n. 3
7: 53 n. 88, 259
8, 81 ss.: 324 s.
8, 92-97: 314 s.
8, 95: 149, 315 n. 99
8, 95 s.: 315 n. 99
9: 118 n. 25, 309
9, 1-75: 307
9, 76-79: 307
9, 77: 309
9, 78: 308
9, 78 s.: 307
9, 79-125: 307
9, 78-80: 308
9, 80: 308
9, 84: 292 n. 52
10: 106, 168
10, 4-6; 107
10, 28: 429 n. 101
10, 31: 171 n. 21
10, 67: 314 n. 97
11: 289 n. 47, 317, 318, 349
11, 41: 349 n. 64
11, 50 ss.: 173, 317
11, 53: 289 n. 47
12: 109
12, 6-7: 114 n. 6
12, 18: 111 n. 110
12, 19 ss.: 114
12, 25: 111 n. 108
12, 25-32: 110
fr. 29, 4 Maehl.: 292 n. 52
43: 287, 306 n. 80
70: 111 n. 108
81: 291
105a, 2 s.: 171 n. 21
109: 318
121: 322 n. 107
122: 289, 312
122, 14: 114 n. 7
122, 16: 312
123: 233 n. 132, 253, 290
123, 9: 290 n. 48
168: 293 n. 55
169a: 291 n. 50
169a 15: 291
169a, 15-17: 291
180: 291
181: 242 n. 3
194, 2: 113 n. 3
205: 146 n. 22, 149, 349 y n. 64
205, 1: 311 n. 90
Schol Isthm. 2 *inscr.* a (III p. 212 Drachm.): 359 n. 90
2, 1b (III p. 213): 220 n. 96, 237
2, 9a (III p. 214): 358 n. 87
2, 9b (III p. 214): 341 n. 38
5, 63a (III p. 247): 421 n. 60
—*Nem.* 2, 1c (III p. 29, 13 Drachm.): 470 n. 33
2, 1c (III p. 29): 29 n. 22
5, 1a (III p. 89): 342 n. 41, 345 n. 49
5, 17b (III p. 91): 297 n. 62
6, 1 (III p. 101 s.): 313 n. 92
7 *inscr.* (III p. 116, 6): 296 n. 60
7, 47 (III p. 123): 303 n. 73
7, 56a (III p. 124): 305 n. 78
7, 70 (III p. 126): 302 n. 70
7, 89b (III p. 128): 242 nn. 3 y 4
7, 94a (III pp. 129, 7 ss.): 299 n. 69

7, 150a (III p. 137, 5): 300 n. 69, 302 n. 70
7, 150b (III p. 137): 244 n. 12
8, 19a (III p. 142): 297 n. 62
—*Ol.* 5, 54 ss. (I p. 151 s. Drachm.): 145
6, 154d (I p. 190): 52 n. 81
—*Pae.* 6, 62-65: 297 n. 62
6, 62 ss.: 297 n. 62
6, 118: 300 n. 69
—*Pyth.* 1, 81 ss. (II pp. 26 ss.): 310
2, 101b (II p. 48): 241 n. 1
2, 125 (II p. 51): 107 n. 95
5, 12a (II p. 173): 421 n. 59
8, 135ab (II p. 218): 315 n. 99
9, 138 (II p. 234): 308 n. 84
12, *inscr.* (II p. 263): 111 n. 111
12, 44a (II p. 268): 110 n. 107
—fr. 169a, 15: 291
—*Vita Ambros.* p. 2, 14 Drachm: 297 n. 61
—*metr.* 16, p. 9: 297 n. 61
—*Thom.* p. 5, 6: 297 n. 61

PISANDRO
fr. 5: Bernabé: 269 n. 14
10: 295 n. 59

PÍTACO
Test. 19a Gent.-Pr.: 310 n. 86

PLATÓN
Apol. 20b: 351 n. 71
Cratyl. 348b: 351 n. 73
Crit. 110a: 163
Gorg. 502c: 85 n. 44
Hipp. mai. 282b: 352
282c: 351 n. 72
282de: 351 n. 74
Ion: 24, 30, 37, 335
530ab: 331 n. 4, 335
530cd: 335
531a: 29 n. 23
533b: 29 n. 25
533e: 71 n. 1
534a: 71 n. 1
535e: 335
Leg. 2, 652a: 432 n. 121
2, 658b: 29 n. 24
2, 672a: 432 n. 121
3, 700ac: 62
3, 700b ss.: 80
6, 752a2: 165
7, 801c-802a: 86 n. 45
Lisid. 205cd: 167 n. 16
Menex. 234c: 250 n. 27
235a: 250 n. 27
Men. 91d: 343
Phaed. 59c: 247
Phaedr. 243a: 275 nn. 26 y 27
245a: 37
267a: 247, 248 n. 23
Prot.: 152, 154
316d: 148
326a: 71 n. 1
328b: 351 n. 67
339a-347a: 146
340a: 148
341c: 147
345e: 146
347c-348a: 146
Resp.: 154
1, 331b: 152
1, 331c: 152
1, 331e: 151, 152
1, 332d: 152
1, 335e: 152
2, 373b: 117 n. 19
2, 376d ss.: 164
2, 376d11 ss.: 165
2, 377a5 ss.: 164
3, 392d-394c: 82, 105
3, 397c: 68 n. 26
3, 399e-400a: 69
3, 400ab: 115 n. 9
4, 432c-434c: 153
4, 443c ss.: 153
6, 501e8: 165
9, 581d: 139 n. 15
10, 595a-607a: 83

10, 599d: 84
10, 601ab: 60 n. 2
10, 601b: 85
10, 601d: 83
10, 602-608a: 123 n. 41
10, 602d: 84
10, 603b: 24
10, 605c: 85, 164
10, 606ab ss.: 60 n. 2
10, 607a: 81, 85, 91, 164, 249
10, 608c ss.: 165
10, 617c: 166
10, 621bc: 165
Soph. 231d: 352
Symp. 173a: 432 n. 121
206c: 384 n. 36
Tim. 71a-e: 184 n. 46
85a1: 430 n. 110

Ps. Platón
Hipparch. 228b: 47
228c: 342

Plauto
Men. 403: 429 n. 106

Plinio
Nat. hist. 2, 36: 193 n. 13
7, 110: 351 n. 75
33, 83: 351 n. 69

Plutarco
Alc. 7, 2: 48 n. 71
Cim. 2: 348 n. 62
Lyc. 4: 333 n. 11, 398 n. 58
8, 3: 243 n. 9
14, 5: 243 n. 9
18, 9: 188
25, 3: 243 n. 9
26, 6: 243 n. 9
Sol. 23, 15 s.: 338 n. 24
De frat. am. 484c: 203 n. 50
De glor. Ath. 3, 346f: 25 n. 11, 117 n. 22
De Herodt. malign. 862b: 343 n. 44
870e: 77 n. 24, 471
De mul. virt. 249d: 386
De Pyth. orac. 17, 402c: 445
19, 403b-c: 173
De sera num. vind. 13, 557f: 297 n 61
Mor. 402d: 446 n. 18
Praec. coniug. 42, 144b: 191
Quaest. symp. 9, 748a: 59 n. 1
Reg. apophth. 175c: 334 n. 15
Sept. Sap. conv. 153e: 203 n. 49

Ps. Plutarco
De mus. passim: 74 n. 12
3, 1132b: 272 n. 22
3, 1132bc: 42 n. 55
3, 1132c: 75 n. 15
4, 1132d: 63 n. 7 y n. 8
4, 1132de: 67 n. 23
6, 1133b: 62 y n. 6
7, 1133f: 63 n. 8
8, 1134a: 75 nn. 15 y 17, 78 n. 30
8, 1134b: 63 n. 8
9, 1134b: 75 n. 15
10, 1134d: 403
10, 1134de: 378 n. 20
14, 1136b: 110 n. 104
28, 1140f ss.: 402 y n. 70
28, 1141: 404 y n. 85
28, 1141ab: 66 n. 19
30, 1141d: 65 y n. 15
30, 1141e: 65 n. 16
30, 1141f: 68 n. 24
30, 1142a: 66 n. 20

Polibio
11, 29, 9: 96 n. 70

Pólux
Onom. 4, 65: 63 n. 7
4, 66: 63 n. 9
4, 84: 63 n. 9
4, 193: 430 n. 110

Porfirión
ad Hor. *Epist.* 2, 1, 232 ss.: 345 n. 52

PRÁTINAS DE FLIUNTE
fr. 708, 6-7 P.: 64

PROCLO
Chrest. 29 Severyns: 79 n. 33, 244 n. 13
46: 66 n. 18

QUÉRILO DE SAMOS
Test. 4 Bernabé: 345 n. 51

QUINTILIANO
8, 6, 44: 406 n. 4, 435
10, 1, 61: 72 n. 2
10, 1, 62: 271
11, 2, 11-14: 25 n. 10

SAFO
Test. 194 V.: 194 n. 17
207: 211 n. 69
208: 214 n. 75
217: 219 n. 90
219: 195 n. 21, 202 n. 44
251: 203 n. 47
ad fr. 55: 214 n. 78, 339 n. 26
ad fr. 71: 194 n. 18
fr. 1 V.: 200, 201, 205, 212, 214 n. 76
1, 14: 219
1, 15: 212 n. 70
1, 18 ss.: 201 s.
1, 19: 202 n. 41
1, 24: 206 n. 55
1, 25 ss.: 213
1, 28: 223
2: 207
2, 2: 448
2, 11: 453 n. 39
2, 13 ss.: 200, 208
16: 208 n. 60, 216 n. 82, 217
16, 1: 208 n. 60
16, 11: 216 n. 83
16, 12: 216 n. 83
16, 13: 216 n. 83
16, 19: 437 n. 135
16, 19 s.: 208 n. 60
21, 13: 453 n. 41
22, 11 ss.: 213 n. 72
22, 15: 213 n. 72
23, 3 ss.: 218 n. 87
26, 2-4: 155 n. 39
26, 10: 156 n. 39
26, 11 s.: 155 n. 39
26, 12: 156 n. 39
27: 197 n. 25
30, 5: 453
31: 102, 198 n. 28
31, 15 s.: 211
32: 214 n. 77, 339
44: 128
44, 21: 450
44, 21-34: 449
44, 22: 450 n. 29
44, 24-27: 450
44, 26: 443, 448
44, 30: 450
44, 31-33: 450
44, 34: 450
49: 204
50: 221
53: 448 n. 22, 451
55: 209
55, 3: 210 n. 65
55, 3-4: 210 n. 65
55, 4: 210 n. 65
57: 197
58: 215 n. 80
58, 25: 215 n. 80
58, 25 s.: 197 n. 26, 215 n. 81
65: 201 n. 38
71, 3: 202 n. 42
71, 6: 194 n. 18, 219 n. 90, 453 n. 39
81b: 214
94: 208
94, 1: 211 n. 68
94, 21 s.: 208
94, 27: 209

95: 211
95, 11 ss.: 211
96, 3-5: 208 y n. 60
96, 4: 208 n. 59
96, 5: 208 n. 59
96, 6 ss.: 207
96, 12 ss.: 207
96, 15-20: 208
96, 21-23: 208 n. 60
96, 26 ss.: 200, 208
98b, 1-3: 203 n. 46
103, 3: 453 n. 41
103, 8: 448 n. 22
104a: 192
104b: 192
111, 2: 103 n. 83
111, 4: 103 n. 83
112, 4: 453 n. 39
127: 214 n. 76
128: 214 n. 76
130: 221
130, 3-4: 204
133: 205
134: 200
147: 210 n. 66
150: 210 n. 67
155: 202 n. 43
159: 201 n. 38, 213 n. 71
185: 453 n. 39
213, 3: 194
213, 3 s.: 426 n. 86
213, 4 ss.: 194
213Ag: 215 n. 78, 339 n. 26
213Ag, 12 s. : 215 n. 78
SLG fr. 261a P.: 339 n. 27

SALUSTIO
De deis et mundo 3,3, 10 s.: 185 n. 49

SÉNECA
Epist. 49, 5: 71 n. 1

SEXTO EMPÍRICO
Adv. math. 1, 252-253: 461 n. 8

SIMÓNIDES
fr. 190b Bgk.: 117
53 D. = p. 310 P.: 155 n. 36
507 P.: 323
509: 323
513: 359 n. 90
514: 324
515: 258, 340 n. 33, 359
521: 148, 149
526, 3: 326
531: 250
541: 138 s., 143 n. 19, 150
541, 2: 118
541, 3-5: 102 n. 79
541, 6-7: 138 n. 11
541, 7: 147 n. 25, 150
541, 8: 148 n. 26
541, 15: 140 n. 17
541, 16: 140 n. 17
542: 140 n. 17, 141 s., 143 y n. 19, 145-6, 149, 150, 152, 250-1
542, 1: 147
542, 1-2: 146 n. 22
542, 2-3 (= 2 Gentili 1964): 144 y n. 20.
542, 13 (= 4): 147
542, 15 (= 5): 147 n. 25, 151 n. 32
542, 17 (= 7): 147 n. 25
542, 21-22 (= 9-10): 147 n. 25
542, 24-25 (= 11): 145 n. 21
542, 28 (= 14): 146
542, 34 (= 15): 151 n. 32
543: 118
557: 118 n. 23
577a: 445 y n. 15, 446 n. 18
577b: 446 n. 18, 451 n. 35
579: 446
581: 322 s.
581, 4: 150 n. 29
584: 145, 173, 319
594: 323
595: 117
598: 148 n. 26, 149, 319

604: 145
608, fr. 1a + 2, 21: 132 n. 58
615: 149, 327 n. 115
642: 151
645: 139 n. 12

SIMPLICIO
Comment. in Aristot. gr. 9, 754, 7 Diels: 139 n. 12

SÓFOCLES
Ai. 683: 418 n. 49
1083: 418
Ant.: 175
10: 417 n. 43
683 s.: 389
795: 100 n. 76
El.: 175
560 ss.: 177
1419 ss. : 176
O.R.: 181, 183
391: 27 n. 16
Phil. 1238: 296 n. 60
Trach.: 265 n. 5
1096: 295
fr. 221, 12 Radt.: 170 n. 21

SOLÓN
Test. 165 Martina: 117
fr. 11 D.: 96 n. 69
1 Gent.-Pr.: 104 y n. 85, 215, 337 n. 22
1, 1-6: 336
1, 7 s.: 337
1, 9 s.: 337
1, 41: 338
1, 43 ss.: 337, 338
1, 44: 337
1, 51 s.: 337
1, 65: 338
1, 65-70: 438 n. 137
2, 2: 114 y n. 5
3: 97 n. 71, 338 n. 22
3, 6-11: 137
3, 7-10: 412 n. 19
4: 97 n. 71
5: 97 n. 71
6: 97 n. 71
11, 4: 453 n. 40
12: 96 n. 68
12, 1 s.: 95 s.
13: 94
15: 218 n. 86, 400
15, 5: 97
25: 162
29: 319, 400 n. 63
29a: 400 n. 63
29b: 400 n. 63
30, 4: 313
30, 20: 50 n. 74

SORANO
1, 48: 428 n. 97

SOSIFANES
Schol. A Alcm. 1, 61 P.: 191 n. 7

SOTADES
9, 4 Powell: 432 n. 117

STOICORUM VETERORUM FRAGMENTA
III 232, 10 Arnim: 333 n. 11, 398 n. 58

SUDA
s. v. *Gorgías*: 351 n. 68
Ibukos: 233 n. 133, 278 n. 33
Peísandros: 269 n. 14
Pittakós: 408 n. 10
Simonides: 25 n. 10
Stesíkhoros: 268 nn. 10 y 11
Khoirílos: 345 n. 52

TEÓCRITO
16: 361
16, 8 ss.: 361
16, 62: 415 n. 35
16, 106 ss.: 362
17: 362
Ep. 21: 378
21, 5: 379 n. 22
21, 6: 379 n. 22

Schol. hypoth. 16 p. 325 Wendel: 362 n. 96
18 p. 331: 193 n. 14

TEOFRASTO
Hist. plant. 4, 11, 1-4: 110 n. 106
4, 11, 11: 110 n. 106

TEOGNIS
39-50: 137
114: 418 n. 49
213 s.: 287
237 s.: 345
238: 189 n. 6
241: 78 n. 29
255: 216 n. 85, 221 n. 97
369 s.: 119
533: 78 n. 29
671: 412
671 ss.: 411, 412 y n. 19
673: 412 n. 22, 421 n. 63
673 s.: 412 n. 21
675 s.: 412 n. 23
677: 412 n. 24
677 s.: 413 y n. 25
679: 413 y n. 30
681 s.: 94, 412 y n. 19
682: 94 n. 62
761: 443
825: 78 n. 29
856: 418 y n. 51
993: 81 n. 39
1041: 78 n. 29
1043: 412 n. 23
1283 ss.: 99, 100 n. 76
1286: 100 n. 76
1287: 99 s.
1288: 99
1289: 100 y n. 76
1290: 100 n. 76
1291: 100 n. 76
1293: 100 y n. 76

TEÓN
P. Oxy. 2536 col. I, 29-30: 111 n. 108

TEOPOMPO
fr. 36 K.-A.: 227 n. 112

TIMOCREONTE DE RODAS
fr. 727 P.: 253, 254

TIMOTEO DE MILETO
TEST. 10 Del Grande: 68 n. 24
fr. 791 P.: 67
791, 229 ss.: 67
796: 66 s.

TIRTEO
fr. 6-7 Gent.-Pr.: 104, 243
7, 31: 411 y n. 17
8, 21: 411 y n. 17
9, 15: 138

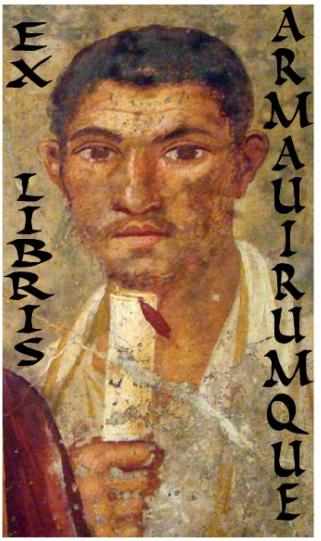
TRAGICORUM GRAECORUM FRAGMENTA
144 Snell: 37 n. 42

TUCÍDIDES
1, 21: 90 n. 53
1, 131: 52 n. 81
2, 34, 4: 250 n. 27
3, 62, 3: 318
3, 104, 4-5: 469
7, 25, 7: 422 n. 69
8, 72, 2: 413 n. 25

TZETZES
Antehomerica, 149: 275 n. 26
ad Lycophr. *Alex.* 13, II p. 59 Scheer: 276 n. 27

VARRÓN
De ling. lat. 7, 23 p. 259 Traglia: 95 y n. 67

ZEUXIS
Anth. lyr. gr. I³, pp. 110 ss.: 347 n. 61

ZONARAS
13 *agásyrtos*: 431 n. 115

Esta edición, primera, de
Poesía y público en la Grecia Antigua,
de Bruno Gentili,
se acabó de imprimir,
en Capellades,
a finales del mes de enero
de mil novecientos noventa y seis.